TEATRO GRECO DI SIRACUSA
RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE

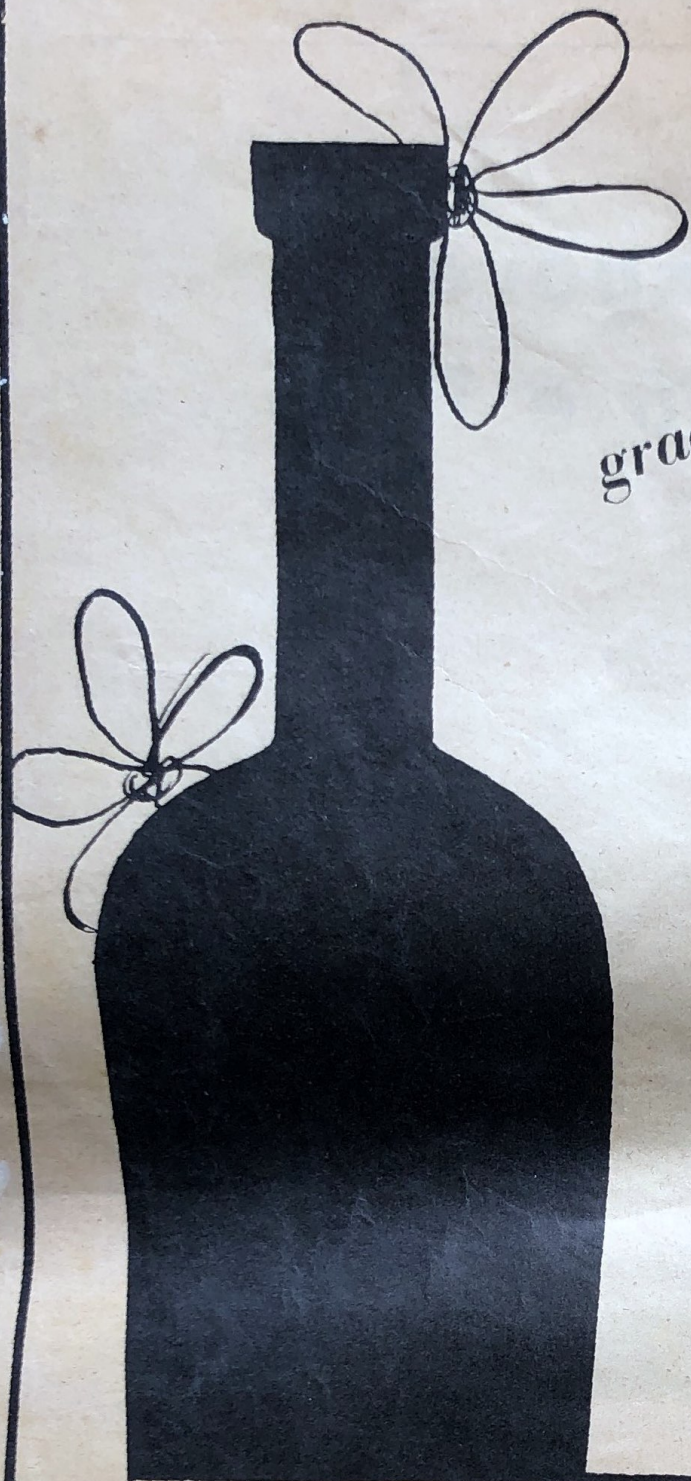
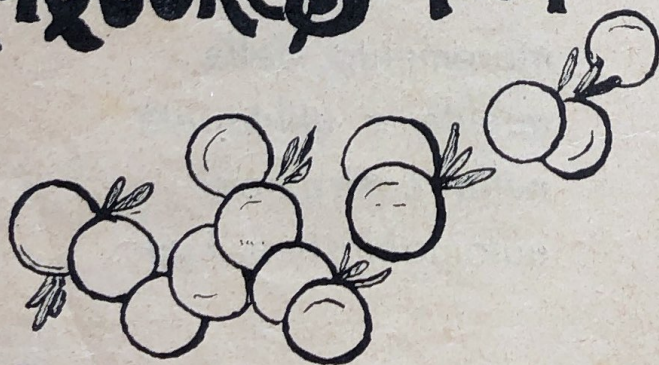
IL DRAMMA ANTICO

1956
MAGGIO - GIUGNO

NUMERO SPECIALE

le nuove 1400 e 1900

Berlina 1400 B - Granluce 1900 B - Berlina 1900 B

incremento della
qualità e utilitarietà
nella costruzione
automobilistica Fiat

Fiora
gradito come un fiore
è sempre il
LIQUORE STREGA
S.p.A. STREGA ALBERTI BENEVENTO

Spedizione in Abbonamento Postale - Gruppo III

IL DRAMMA ANTICO

MENSILE D'INFORMAZIONE A CURA DELL'ISTITUTO NAZIONALE DEL DRAMMA ANTICO

ROMA (241) * VIA GIUSTINIANI N. 5 * TELEFONO 555.910

SUPPLEMENTO AI NUMERI 5 e 6

ANNO III - MAGGIO-GIUGNO 1956

Sommario

COPERTINA: dal manifesto del pittore Alfonso Amorelli

*

LE FOTO: Alinari - Anderson - Assessorato Turismo e Spettacolo della Regione Siciliana - Bertazzini - D'Ambrosio - De Antonis - Ecografico - EPT Catania - EPT Messina - Ghergo - Istituto Archeologico Germanico - Istituto Nazionale Archeologia e Storia dell'Arte - Biagio Licari - Lillo - Luxardo - Magis - Malandrino - Angelo Maltese - Mari - Museo Civico Archeologico di Agrigento - Palleschi - Pietro Patamia - Petrini - Publifoto - Samlevin - Sasso - Scrimali - Vasari - Video.

*

Direttore Resp. NINO SAMMARTANO

Redattore GUGLIELMO CHILLEMI

*

Autorizzazione Tribunale di Roma n. 4266 del 26 novembre 1954

*

Stampato per i tipi della Tip. S. Giuseppe Via G. Induno, 3 - Roma - Tel. 588.330

TEATRO GRECO DI SIRACUSA

RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE DAL 19 MAGGIO AL 10 GIUGNO 1956

ELETTRA

di SOFOCLE

Trad. di Leone Traverso

19, 23, 30 maggio - 2, 6, 8, 10 giugno 1956
ore 17,30

PERSONAGGI E INTERPRETI

Aio	ANNIBALE NINCHI
Oreste	SERGIO FANTONI
Elettra	DIANA TORRIERI
Crisotemi	EDDA ALBERTINI
Clitennestra	LINA VOLONGHI
Egisto	GIANNI SANTUCCIO
Pilade	MARIO AMBROSINO
Il coro	MARIA VIRGINIA BENATI GIOVANNA GALLETTI KAROLA ZOPEGNI

IPPOLITO

di EURIPIDE

Trad. di Leone Traverso

20, 24, 29, 31 maggio - 3, 7, 9 giugno 1956
ore 17,30

PERSONAGGI E INTERPRETI

Afrodite	EDDA VALENTE
Ippolito	MASSIMO GIROTTI
Un servo	GIANBERTO MARCOLIN
La Nutrice	GIOVANNA SCOTTO
Fedra	ELENA ZARESCHI
Teseo	GIANNI SANTUCCIO
Un messaggero	NANDO GRECO
Artemide	GIOVANNA GALLETTI
Corifea	EDMONDA ALDINI

Le coreute: Delia Bartolucci, Serena Bassano, Siria Betti, Isabella Bolsi, Ornella Cappellini, Lieta Carraresi, Giovanella di Cosmo, Mirella Gregori, Maria Marchi, Gianna Miceli, Serena Michelotti, Isabella Peroni, Elsa Polverosi, C. Scimonelli.

Le danzatrici: Frida Adler, Arlene Avril, Betty Barnes, Carmen Casotti, Patrizia di Collalto, Palma Ferranti, Bianca Maria Mannucci, Maria Luisa Mariani, Anna Nicolò, Mirella Pilotti, Marcella Spaziani, Costanza Uguccioni.

Regìa di
GIULIO PACUVIO

Musiche di
MARIO LABROCA

Scena e costumi di
FRANCO LAURENTI

Direttore d'orchestra
NINO SANZOGNO

Regìa di
ORAZIO COSTA

Scena e costumi di
VALERIA COSTA

Musiche di
ANGELO MUSCO

Direttore d'orchestra
F. E. RACCUGLIA

Coreografie di
AURELIO M. MILLOSS

Assistente alla coreografia
ANTONIETTA VIGANÒ

Assistenti alla regìa: ANDREA CAMILLERI, GIACOMO COLLI, ACCURSIO DI LEO

Direttori di palcoscenico: GUGLIELMO AMBROSI e ROBERTO LANZONI

Costumi realizzati da CARLA JACOBELLI di Roma — Scene allestite da CARLI & RUBINI di Roma.

Istituto Nazionale del Dramma Antico

Medaglia dello scultore siracusano Biagio Poidimani a celebrazione degli spettacoli del 1956.

XIV CICLO

L'Istituto Nazionale del Dramma Antico, con il fattivo alto consenso della Presidenza del Consiglio dei Ministri, con la collaborazione della Direzione Generale dello Spettacolo e delle Autorità regionali della Sicilia, svolge anche in questo anno il suo tradizionale e ben definito programma mirante a presentare a un pubblico sempre più vasto la potenza suggestiva del teatro classico, il cui trascendente significato rivive attraverso l'affinata sensibilità e la moderna concezione di studiosi ed artisti.

Il crescente interesse turistico e culturale per gli spettacoli nel Teatro greco di Siracusa, è indice sintomatico di un'identica spiritualità mediterranea ed europea, che si rinnova nella Sicilia, crogiuolo di storia e civiltà, fonte mirabile di perenni ammaestramenti.

Il XIV ciclo di rappresentazioni offre, come fattore emotivo per migliaia di spettatori, le sofferenze di Elettra, il delirio amoroso di Fedra e il doloroso fato d'Ippolito. Per le parole di Sofocle e di Euripide, la passione degli eroi mitici vibrerà ancora, nella cavea ritmata di luce e ombra, a unirci tutti, testimoni e partecipi, in una manifestazione umanistica di fede e poesia risorgenti dallo scetticismo della vita odierna.

La Direzione

SIRACUSA

Siracusa, grande città, sacrario
Di Ares immerso nella guerra
Nutrice d'uomini divina
E di cavalli lieti nelle armature di ferro...

PINDARO (Seconda Pitica)

ORTIGIA

Augusto riposo d'Alfeo,
Ortigia, virgulto di Siracusa la chiara,
O talamo d'Artemide
Sorella di Delo.

PINDARO (Prima Nemea)

Versione di LEONE TRAVERSO

Elettra riceve le ceneri che essa crede del fratello - Vaso apulo del sec. IV a. C. -
(Vienna, Museo di Storia dell'Arte).

ELETTRA

Ospite, dammi per gli Dei, se l'urna
Lo chiude, io lo riceva fra le mani,
Che sopra queste sue ceneri io pianga
E lamenti me stessa e la mia stirpe.

SOFOCLE

ELETTRA NELL'ARTE ANTICA

di Luigi Maria Catteruccia

Ignota a Omero, la figura di Elettra, che il Wilamowitz crede originaria figlia di Helios, appare scolpita con evidente umanità nelle *Coefore* di Eschilo e nelle due tragedie intitolate al suo nome, di Sofocle e di Euripide. Tra la fine del sec. VII e il principio del VI a.C., presso i Dori di Sicilia e della Magna Grecia, l'uccisione di Agamennone e la vendetta di Oreste erano state cantate nel poema di Stesicoro, l'*Orestea*, fonte principale per i tragediografi attici. Dagli scarsi frammenti e da note dei grammatici si apprende che l'azione si svolge a Sparta e la nutrice Laodamia sottraeva Oreste bambino alla follia omicida della madre; l'incontro del vendicatore con la sorella Elettra avveniva, come poi in Eschilo, quando costei era inviata da Clitennestra alla tomba del re, per placarne l'ombra con libazioni, in seguito al sogno premonitore di un serpente dalla testa insanguinata.

Incontro fra Elettra e Oreste - Particolare di rilievo greco del sec. V a.C. (Parigi, Louvre).

Il fregio metopale di un thesauròs nel santuario di Hera alla foce del Sele, presso la dorica Posidonia (Paestum), testimonianza scoperta recentemente del fiorire d'arte italiota nella prima metà del sec. VI a.C., presenta insieme con altri miti l'uccisione di Egisto. Il drudo è trafitto da Oreste mentre cerca di rifugiarsi entro la reggia; nella figura femminile, che impedisce alla regina di colpire il figlio alle spalle con la bipenne, si deve riconoscere la vecchia nutrice, personaggio d'ispirazione stesicorea.

L'incontro fra Oreste ed Elettra e la morte di Clitennestra per mano del figlio sembrano raffigurati su due lati di una base marmorea di stele funeraria trovata nel territorio di Sparta, dove anche Simonide pone la reggia degli Atridi, mentre Omero con Sofocle la localizza a Micene e gli altri due tragici ad Argo; il monumento arcaico è contrassegnato da serpenti, simbolo d'eroizzazione per il defunto.

La popolarità della saga dei Pelopidi nella prima metà del V secolo, per un periodo anteriore alla trilogia eschilea, è attestato, oltrechè nell'ode *Pitica XI* di Pindaro, da pitture vascolari attiche a figure rosse di stile severo e da un rilievo in terracotta, di stile ionico melio, dal Pireo. Questo mostra Elettra che siede afflitta sul sepolcro paterno e Oreste chino verso di lei nell'atto di farsi riconoscere; la nutrice, Pilade e un servo assistono all'evento patetico e risolutivo. Antagonista di Clitennestra, il personaggio di Elettra, identificabile sullo stamnos di Berlino per il nome iscritto, avverte a gesti concitati il fratello della minaccia incombente della scure, nell'attimo che egli immerge la spada in petto all'usurpatore del trono. Votata alla vendetta, imposta peraltro a Oreste dall'oracolo delfico, Elettra sostiene in Eschilo un ruolo quasi simbolico, ma con la tragedia euripidea, che forse precede quella di Sofocle, diviene ispiratrice vera del matricidio; il poeta di Colono ne ricrea in forma unitaria il carattere, macerato dalle sofferenze e tuttavia implacabile. Il dramma sofocleo, accentrato intorno alla protagonista, raggiunge il tono di spiritualità più intima quando Elettra piange sull'urna che essa crede contenere le ceneri di Oreste; un attore celebre dello scorcio del secolo seguente, Polo di Egina, recitò l'apostrofe con un'urna che rac-

Uccisione di Egisto - Vaso attico di stile severo - (Berlino, Musei).

chiudeva realmente le ceneri del proprio figliuolo morto da poco.

Gli aspetti scenici dell'eroina si possono desumere da quanto accennano i testi. Nelle *Coefore* entra, dopo il prologo, avvolta nel manto nero come le altre donne del coro. Il gusto realistico, antitradizionale e innovatore di Euripide concepisce Elettra per volere di Egisto sposa di un bifolco, ma da costui rispettata, e la immagina simile a un'ancella, le chiome rase in segno di lutto, le vesti lacere. Sofocle pure la rappresenta in abito dimesso, quasi indegna ed estranea nella casa del padre, a detta di lei stessa. Durante il IV secolo la ceramografia dell'Italia meridionale definisce il persistere di una tradizione teatrale risalente all'epoca aurea della tragedia ateniese e documenta molteplici, complessi rapporti fra letteratura e arti figurative nel mondo classico, al di fuori di ogni limite politico ed etnico. L'episodio sofocleo dell'urna, riprodotto su un vaso apulo del Museo di Storia dell'Arte di Vienna, offre una variante originale, dovuta forse alla fantasia dell'artista: Oreste in persona, seguito da Pilade, porge il cinerario alla sorella. Le vicende di Oreste e dei suoi familiari, quali le narrano Eschilo ed Euripide, sono fra i soggetti preferiti da questi decoratori, che, pur ispirati in genere dalla visione di azioni drammatiche, dimenticano l'ambiente scenico per rappresentare piuttosto i particolari del fatto mitico e le movenze espressive dei personaggi. Fra le figurazioni relative alla scena del riconoscimento, la pittura di un'anfora del Museo Nazionale di Napoli può considerarsi esempio di fusione di due versioni teatrali; se infatti l'elemento indicativo della tomba di Agamennone deriva dalla *Coefore* di Eschilo o da precedente fonte letteraria, la situazione richiama la tragedia di Sofocle ai vv. 1098-1103. Si rivolge Oreste, col gesto abituale di chi parla, a Elettra seduta, immersa nei tristi pensieri, le braccia annodate intorno al ginocchio sinistro; sulla tomba è deposto il vaso funerario.

Incerta risulta l'esegesi del noto gruppo statuario della collezione Ludovisi nel Museo Nazionale Romano, firmato da Menelaos e riferibile, come prodotto di scuola neo attica, all'età di Tiberio; l'abbraccio affettuoso e malinconico fra la donna, dai capelli tagliati per esprimere lutto, e il giovinetto si addice sia all'incontro dei figli del sovrano di Micene che all'estremo addio di una madre al figlio perduto, in analogia con scene di congedo frequenti nelle stele sepolcrali attiche del sec. IV a.C.

I sarcofagi romani a scene mitologiche di stile narrativo, genere d'arte che il rinnovamento classicistico sotto Adriano, nel II secolo dell'era nostra, elabora per duplice eredità dall'ellenismo e da una tradizione etrusco italica, illustrano insieme con le storie di Niobe, Fedra e Medea gli episodi significativi del ciclo di Oreste: uccisione di Egisto e Clitennestra, ritrovamento di Ifigenia, ratto dell'idolo taurico. L'esemplare, unico, nel Museo dell'Eremitaggio di Leningrado descrive in due sequenze la fine di entrambe i colpevoli sotto i colpi fatali della spada. La nutrice e altri personaggi partecipano all'azione tumultuosa, dominata dalle Furie, ma Pilade ed Elettra, considerata già nell'*Oreste* di Euripide sposa futura del fedelissimo amico, rivestono soltanto il ruolo di testimoni della strage. Il soggetto della composizione deriverebbe, secondo il Robert, da una tragedia di riflesso eschileo del sec. IV a.C., modello, due secoli dopo, al brindisino Pacuvio per il suo *Oreste schiavo*; ma si tratta di semplice ipotesi. Se, infatti, da un punto di vista iconografico queste rappresentazioni di leggende greche ripetono schemi desunti quasi certamente da opere pittoriche, resta difficile però valutarne gli influssi letterari, eco di una mitografia retorica e didascalica.

PUREZZA TRAGICA DI ELETTRA

di Achille Fiocco

La fine di Egisto - Pittura vascolare etrusca del secolo IV a. C.
(Boston, Museum of Fine Arts)

Fiera, disperata, consunta, ci viene incontro Elettra: da dieci anni, dal dì che le fu ucciso il padre, il gran re Agamennone, essa aspetta il compimento della vendetta. E Oreste, il fratello giustiziere, non giunge. Scampato da lei a certa morte e inviato nella Focide, l'esule ha più volte mostrato il desiderio di tornare, ma non ha ancora mantenuto la promessa. Elettra non gli crede più; ma sempre lo aspetta e alimenta un lutto inestinguibile. Gli usurpatori la temono e hanno già pensato di sbarazzarsene, segregandola. Elettra vede con terrore appressarsi l'ora della disfatta, l'ora in cui, lontano Oreste, anch'essa verrà esclusa; ma non cessa i lamenti, anzi li addoppia. Coi suoi ululi, muoverà i morti a pietà, li farà uscire dalle tombe in soccorso di lei, per aiutarla a spegnere Egisto, il tristo cugino, colui che vince per mano delle donne e dorme con la regina, nel letto dell'ucciso. Elettra vive in quest'ansia. Odia la madre assassina, odia la sorella Crisòtemi, che vuol placarla, odia chiunque le parli d'amore, d'umiltà. E siede sola, lontana da tutti, lascia che la veste le si scolori, le si copra addosso di polvere, dacchè tutto è sozzura intorno, nè il cibo la ristora: senza sposo, senza figli, varcato il tempo giovanile, la sazierebbe la vendetta, e nient'altro.

I bei giorni furono: quando, ricca d'affetti, Elettra cresceva Oreste, come un figlio più che come fratello, al gusto del bene e alla riverenza del padre, e lo accudiva a pranzo e lo faceva dormire nella sua stanza; quando la casa era piena dei suoi canti gioiosi e delle sue tenere attese di fanciulla. Ora, tutto è pianto, e Clitennestra, la madre, distruggendo il padre, l'ha distrutta, ha distrutto la pace. Come tacere, come starsene quieta a sopportare i tracotanti? Elettra sta come cagna a custodia d'un morto, e non consente che gli si offrano libami, se non da chi l'ama: se la sorella vi si prova, la dissuade; se, ossessa dall'incubo, la madre tenta un ripiego, la figlia le si avventa contro, ne sbriciola le difese; poichè l'azione è interdetta, non resta che il piacere di discutere, di confondere i mendaci, di gridare alto la verità. Solo la presunta morte di Oreste, l'inganno al quale il fratello alfine sopraggiunto ricorre per condurre a termine il suo piano, e che essa ignora, può segnare un più acuto spasimo; ma non estingue la sete di Elettra.

In realtà, lo sterminio le era dovuto. Forse, il nume ravvisa in lei lo strumento felice, l'anima della vendetta: la morte di Oreste, forzandola a toccare il fondo, le spiana la strada, e forse Egisto cadrà per mano sua. Che importa che Crisòtemi non sia con lei? che importa che l'impresa si mostri più che mai vana, con la fine d'ogni sostegno? Qualunque morte è preferibile al vivere da schiavi, lasciando i morti invendicati. Non era questo l'insegnamento di Antigone? Al cuore esasperato il sacrificio dell'innocente per serbare fede alle leggi eterne può anche apparire — e non è davvero — incitamento alla vendetta. La figlia di Edipo ubbidisce a un moto di carità: la sua funzione è di carattere sacro. La figlia di Atreo ubbidisce a un moto di rivalsa: la sua funzione è di carattere umano.

— *Colpisci due volte!* — A Elettra il poeta non diede quel che ad Antigone, ed Elettra esige dal redivivo Oreste un colpo anche per sè.

Dolce e dura Elettra! al suo dolore, Oreste non regge e deve sciogliersi nell'abbraccio rapinoso: sono fuori del mondo, i due fratelli, in un sfera dove non c'è che incontro consanguineo, comprensione, ritrovamento di spiriti generosi. Com'è cambiata la sua sorella! Oreste non sa consolarsene. Da fresca e morbida, che era, come il ricordo la vagheggiava, con quel vellutato opaco della pelle proprio della vergine in fiore, eccola diventata sparuta e arsa, l'ombra di se stessa. Ma l'impeto è quello, l'ardore che la porta a dar tutto ai suoi cari, a puntare tutto su una carta: il padre, il fratello, se stessa. Dopo, vorrà sparire, non essere più personaggio: anche pel poeta greco il resto è silenzio. Sempre intera, estrema nell'odio e nell'amore, figlia e sorella appassionata, questa donna « dal chiaro viso » merita l'immagine un po' barocca, ma lapidaria, del Saint-Victor: « *un marmo in lacrime, una roccia che piange, così pensiamo Elettra immortale* ».

IL SOGNO DI CLITEMESTRA

di Raffaele Cantarella

Il sogno di Clitemestra è introdotto nelle *Coefore* di Eschilo con potente effetto drammatico e verità psicologica.

Di fronte a questo elemento, oramai tradizionale, Sofocle finisce con l'adottarlo, ma cerca di variarne i particolari.

Mentre Elettra è nell'attesa di Oreste — ella ancora non sa che il fratello è salvo ed è vicino — che venga a compiere la bramata vendetta del padre, la sorella Crisotèmide viene sulla scena, recando le libazioni, da parte di Clitemestra, per la tomba di Agamennone.

E ad Elettra, che meravigliata le chiede il motivo per cui Clitemestra si sia indotta a ciò, ella narra la visione notturna della madre; come il re, tornato alla luce, abbia piantato a terra nella casa lo scettro, che ora Egisto possiede, e da questo sia germogliato un virgulto fiorente, a coprir d'ombra tutta la terra dei Micenei.

Elettra interpreta senz'altro il sogno come mandato dallo spirito paterno ad annunziare la vendetta. Così anche al coro par quasi di sentir il passo di Dike (la Giustizia familiare, del sangue) che giunge a ghermire gli assassini.

Chi ricordi, ora, come Eschilo concepí e trattò questa situazione, potrà facilmente notare le differenze. Sofocle ha cominciato col cambiare il contenuto della visione, e quindi il simbolismo stesso del sogno. Non si può dire, in verità, che egli sia riuscito meglio di Eschilo. E non si obbietti che noi dovremmo occuparci soltanto di vedere se Sofocle sia riuscito, astrazion fatta da ciò che Eschilo seppe ottenere, ad utilizzare artisticamente questo mezzo: poichè il parallelo con Eschilo, in questo caso, è perfettamente legittimo, per il fatto che Sofocle volle conservare ed innovare ad un tempo un elemento della concezione eschilea.

Ma nessuno per certo vorrà paragonare lo smisurato orrore della visione eschilea — il serpente, partorito dal grembo stesso della donna, che le sugge dal seno, di fra il candido latte, un grumo di sangue — con l'adattamento sofocleo: non soltanto il simbolismo di quello è molto più semplice ed aperto, così da determinare, d'ora innanzi, il senso della vendetta imminente ed ineluttabile in una implacabile realtà visiva, ma l'efficacia stessa è infinitamente superiore. In Eschilo è così incentrato e connaturato nella tragedia, da diventare una terribile e sicura verità; qui sentiamo invece l'artificio, il mezzo. Vero è che Sofocle aveva bisogno di innovare: ma, in una situazione simile, non bastava mutare qualche particolare per farne una cosa nuova. E noi sentiamo che, se mai il terrore d'un sogno potè sconvolgere la fiera anima di Clitemestra, fu soltanto quello che Eschilo le diede.

Per la medesima ragione di questa debolezza iniziale, derivante da un adattamento meramente formale, anche la dinamica del sogno è molto meno efficiente, in Sofocle. In Eschilo, appena enunciato, noi sappiamo che è un presagio sicuro. Oreste, che deve compierlo, lo interpreta. E ritorna ancora un'ultima volta la visione agli occhi di Clitemestra morente.

Qui invece il sogno diventa, nella parola stessa di Clitemestra, « ambiguo ». Nella preghiera ad Apollo, ella ammette che possa avere un duplice significato: mentre, in realtà, la duplicità di interpretazione non è possibile, poichè l'allegoria della visione, se pur contorta e priva della tremenda immediatezza eschilea, rimane tuttavia abbastanza chiara. Ella, insomma, ha paura: ma vuole ancora sperare. E in questo tradisce, di fronte all'altra Clitemestra, la propria debolezza. Ma più grande è quella che, dinanzi al presagio, sa gettar via anche la speranza, e, più forte del suo destino, lo attende senza tremare.

(Dioniso - 1934)

La nutrice e Clitemestra

Oreste ed Egisto

Metope del thesauròs arcaico sul Sele (Museo di Paestum)

GIULIO PACUVIO

LA REGÌA

Accingendomi alla realizzazione di *Elettra*, dovetti ripensare alle parole dello Jäger, che addita il supremo valore del mondo poetico sofocleo nella idea della misura, la «divina potenza dominatrice del mondo e della vita»; in essa, drammatico imperativo morale e sofferta ansia prima ancora che composto raggiungimento di armonia, trascendente ordine universale ma pur anche metro umano permeato di fiducia nell'umano, era, secondo me, il primo seme della interpretazione di Elettra.

Personaggio, lo si sa, tra i pochi carichi di risonanze veramente universali. Lo dimostra la quantità di rielaborazioni successive di cui ha goduto o patito, e tanto più numerose quanto più si viene a tempi moderni: da Voltaire e Alfieri, attraverso Hoffmanstahl e O' Neill, si giunge a Giraudoux e Sartre. Non è certo senza significato, e senza qualche conseguenza, il fatto che questo personaggio, o meglio la coppia di personaggi Elettra-Oreste, abiano di più toccato la ispirazione dei moderni; piegati, o deformati a diversi intendimenti, è fatale che essi appaiono alla nostra coscienza di interpreti di oggi carichi anche di equivoche suggestioni.

Per contro l'*Elettra* sofoclea è anche, per chi creda sulla scena alla virtù dominatrice della parola drammatica, una magnifica e rara occasione per tentar di ritrovare il modulo puro dello spettacolo nella essenzialità estrema della ragione poetica; una occasione rara per resistere ad ogni invito alla esornazione e determinare la necessità di ogni aspetto scenico in una rigorosa dipendenza dalla sostanza poetica della tragedia. E su questa strada, almeno per quanto riguarda le intenzioni, è andato il lavoro mio e dei miei collaboratori.

Con Mario Labroca abbiamo ricercato nel testo sofocleo quei punti in cui la musica potesse sorgere come naturale espansione lirica, quasi direi per germinazione spontanea dalla parola stessa; o quei punti estremi in cui la musica potesse sottolineare la tensione drammatica di un silenzio.

Concepita la musica sotto questa misura sovrana della sobrietà, ma non affidandole mai funzioni di puro commento, ma determinata nel suo dinamismo dalla esplosione emotiva dei vari momenti drammatici, lasciando sempre dominante il campo della parola, si è dato perfino il caso, piuttosto raro io credo, che il musicista abbia avvertito la necessità di rinunciare a mettere note in alcuni punti in cui di primo acchito s'era segnata la possibilità di interventi musicali. E con Aurelio Milloss la coreografia ci parve di conseguenza nascere, altrettanto rigorosamente, dai movimenti tragici o lirici del testo; e la danza intesa nel senso più originario e puro, come essenza plastica del gesto, come linguaggio dinamico unicamente condizionato dal moto interiore dei sentimenti. A questa concezione venne anche a rispondere l'idea con cui si cercò di risolvere il problema del coro; difficile, si sa, forse per noi insolubile problema, dove ci è consentita solo la suggestiva approssimazione alla formula originaria.

Il coro di *Elettra* è forse, come in pochi altri casi del teatro greco, un elemento continuamente presente e partecipe all'azione; un blocco chiuso e compatto intorno al personaggio perno di Elettra. In tal caso affidare le strofe del coro a poche voci recitanti, limitare i rari interventi musicali a delle semplici espressioni ritmiche, dare alle restanti coreute il compito di esprimere con l'atteggiamento e con il gesto i movimenti emotivi del testo, è forse qualcosa di più di una soluzione discreta, che miri a suggerire l'unità lirica, musicale e coreografica del coro con la semplice giustapposizione dei suoi elementi componenti, lasciando libera e pura e direttamente comunicante con la cavea la parola del poeta. Forse in queso caso la soluzione semplicistica del coro risponde singolarmente alla sua funzione drammatica, al senso plastico e stupendamente armonioso con cui Sofocle lo fa partecipe alla angosciosa progressione della tragedia.

Parallelamente, e con analogo senso, con lo scenografo e costumista Franco Laurenti s'è cercato di ricavare dalla stessa tonalità della pietra, carica del sole di millenni, della cavea di Siracusa la suggestione di una chiusa cittadella greca, che dominasse nella semplice contrapposizione delle masse architettoniche il contrasto cromatico dei gruppi dei personaggi e che ai margini dissolvesse nella astratta poesia dei ruderi con l'evocativa presenza di arcaiche figurazioni sacre e della invendicata tomba.

Il proposito di dare ad ogni componente dello spettacolo una funzione plastica strettamente determinata dalla stessa plastica forza dei motivi poetici del testo era proposito di dare libero campo di espressione alla profonda umanità dei personaggi. Si sa che l'Elettra di Sofocle non è soltanto la vendicatrice figura del mito, nè la crudele fanciulla pervasa di sacro furore di Eschilo, nè la polemica e dialettica Elettra di Euripide. In questa tragedia la tremenda necessità del matricidio non incombe come una fatale generazione della colpa. Il dramma si accentra tutto nella dolorante umanità di Elettra, umanità calpestata e logorata nell'attesa, consunta nella disperata solitudine, e pur trepida d'amore, d'un amore filiale e sororale che si intinge di maternità, fragile umanità sorretta più che dalla speranza dalla certezza di giustizia; la giustizia che è appunto il necessario raggiungimento di armonia e «misura» nell'ordine del creato, che è conquista umana intrisa di sofferenza e patimento.

Intorno alla dolente umanità di Elettra, tutta racchiusa nello spasimo volitivo, gli altri personaggi si definiscono per valore di contrasto; ma pure il loro disegno tracciato con mano ferma e sicura, con precisa potenza, si ombreggia di rapide annotazioni che dànno risalto di luci e ombre alla loro umanità. Così la giovinezza splendente e «luminosa di vita» di Oreste, il suo valore di eroico campione votato alla restaurazione della giustizia (e in lui il valore non è soltanto impeto di baldanza giovanile, ma calcolata misura della propria forza) si adombrano ad un tratto di un segreto brivido al pensiero della morte, sia pur finta; e la regale alterigia di Clitennestra si incrina di terrori notturni, di oscure superstizioni e cerca di fronte a se stessa e agli altri la giustificazione della sua colpa

L'AZIONE SCENICA

PROLOGO. — Innanzi alla reggia degli Atridi a Micene, dove un giorno il re Agamennone fu ucciso dalla moglie Clitennestra e dal complice Egisto, giunge Oreste per vendicare di sua mano la morte del padre, come vuole un oracolo di Apollo. Sono con lui il fedele Pilade, figlio di Strofio, l'ospite re della Focide, e l'Aio che lo allevò negli anni di esilio, affidatogli in tenera età dalla sorella Elettra. Per entrare nella reggia, l'Aio si fingerà inviato da Fanoteo focese, fratello di Strofio e amico di Egisto, a riferire la notizia della morte di Oreste nei giuochi pitici. Oreste e Pilade seguiranno, recando a conferma l'urna che dovrebbe contenere le ceneri del defunto.

Dall'interno del palazzo, un grido lamentoso di Elettra fa Oreste impaziente; l'Aio ricorda, però, che si devono prima compiere le libazioni prescritte sulla tomba del re, auspicio di sicura vittoria. I tre si allontanano di scena.

MONODIA LIRICA e PARODO O CANTO D'INGRESSO DEL CORO. — Elettra esce dalla reggia e, rievocata l'uccisione del padre, implora le potenze vendicatrici contro i colpevoli. Durante la sua lamentazione entra nell'orchestra il coro di donne argive che tenta invano di confortarla.

PRIMO EPISODIO. — La figlia di Agamennone descrive la propria vita di orfana, le ingiurie e minacce della madre che non le perdona d'aver salvato Oreste, la tronfia insolenza di Egisto, che ha usurpato lo scettro d'Agamennone e ne divide con Clitennestra il talamo. Egisto, ora, è nei campi; così tra lei e le donne può svolgersi più sicuro il colloquio. — Verrà Oreste? — chiede il coro. — E' la sola speranza — risponde Elettra — che mi sostenga in vita.

Esce con doni funebri dal palazzo la sorella Crisotemide, che rimprovera a Elettra la sua ostilità ai dominatori, e anzi annuncia la prigione che l'attende se non cesserà dai suoi perpetui lamenti. Interrogata sulle offerte funebri che reca, Crisotemide narra un sogno di Clitennestra, che ora la invia a quell'officio sulla tomba di Agamennone, a stornare i maligni presagi. Elettra la persuade a disfarsi degli empii doni, offrendo invece ciocche dei loro capelli, e a confidare nel ritorno del fratello.

PRIMO STASIMO O PRIMO INTERMEZZO DEL CORO. — Il coro, sulla scorta del sogno profetico, prevede il trionfo della giustizia e la punizione di chi ha commesso il delitto.

SECONDO EPISODIO. — Esce dalla reggia Clitennestra, che rimprovera Elettra. S'accende un dibattito violento sulla morte di Agamennone, le sue colpe (sacrificio della figlia Ifigenia) e la condotta della regina. Questa chiede infine di poter compiere in pace il sacrificio ad Apollo protettore della casa; e al dio rivolge sommessa la sua subdola preghiera.

Ecco ora l'Aio, che attuando il disegno concertato da Oreste, si finge mandato da Fanoteo, e narra la misera fine del giovane. Attimo di sgomento di Clitennestra, in cui vibra un resto di maternità, sopraffatto subito dalla gioia per la liberazione da un perenne pericolo. Elettra, spenta l'ultima speranza, s'accascia sulla soglia.

Nel « commòs » (canto tra il coro e il personaggio) s'alternano i tentativi di conforto delle donne argive e la disperazione di Elettra.

DIANA TORRIERI

Giunge di corsa Crisotemide annunciando gioiosa che Oreste è vivo, perchè solo lui può aver deposto una ciocca di capelli e offerte copiose sulla tomba di Agamennone. Elettra la disinganna amaramente e coglie l'attimo per incitarla alla lotta comune contro Egisto e la madre. Tenera ma pavida, Crisotemide rifiuta un'impresa che le appare follia.

SECONDO STASIMO O SECONDO INTERMEZZO. — Il coro invoca la giustizia divina ed esalta la purezza morale di Elettra.

TERZO EPISODIO. — Oreste e Pilade, dichiarandosi Focesi, avanzano recando l'urna che conterrebbe le ceneri di Oreste. Alla disperazione che coglie Elettra, Oreste riconosce la sventurata sorella e finalmente si fa riconoscere. L'amarezza e l'odio accumulato per anni nel petto dell'eroina si convertono ad un tratto in giubilo, tenerezza, ardimento infrenabile.

L'Aio interrompe le effusioni, richiamando alla necessità di agire subito ora che Clitennestra è sola in casa.

Oreste e Pilade, entrano insieme con l'Aio nella reggia.

TERZO STASIMO O TERZO INTERMEZZO. — Il coro già vede Ares e le Erinni ed Ermete compiere sanguinosa vendetta.

ESODO. — Elettra sta di guardia alla porta, affinchè Egisto non giunga improvviso.

Dalle voci che risuonano nella reggia si segue la rapida fine di Clitennestra, annunziata poi dallo stesso Oreste. Arriva Egisto dai campi, allettato dalla falsa notizia della morte di Oreste: vuole egli stesso parlare col messaggero.

Elettra gli conferma la nuova e lo invita ad entrare. Egli ordina si spalanchino le porte della reggia perchè tutti vedano il cadavere di Oreste.

Spalancate le porte, Egisto riconosce con terrore la morta Clitennestra, e s'avvede dell'inganno in cui è caduto. Oreste, senza indugio, lo sospinge nell'interno della reggia a morire dove uccise Agamennone.

Il coro inneggia alla libertà recuperata dalle case di Atreo.

---

e la ritrova, non finta, nella ribellione della femmina allo inumano scempio delle sue viscere. Perfino Egisto, l'empio usurpatore che giunge sereno nella sua trionfante sicurezza e che d'un tratto sbianca in viso di fronte alla morte che gli si para davanti, alla fine acquista una sua luce di umanità, quando vince il tremito della paura e con dignità virile si avvia alla espiazione.

In questo senso acquista anche un suo particolare valore la rapidità della catastrofe conclusiva, che si abbatte sui colpevoli come un improvviso uragano; la sua precipitosa ineluttabilità non lascia quasi campo a parola, è come un grido di liberazione, una voce di esultanza che si spande pel mondo.

GIULIO PACUVIO

LA SCENA E I COSTUMI

Per uno scenografo moderno, esercitato alla gamma inesauribile di tutte le illusioni che un teatro chiuso gli consente di creare, la messinscena di una tragedia di Sofocle sulle rovine nel teatro greco di Siracusa, e cioè la rievocazione di personaggi eterni nel loro elemento naturale, costituisce una delle prove più impegnative sul piano tecnico della realizzazione — sicuramente la più inquietante su quel piano spirituale dal quale deve muovere ogni conquista d'arte. Tanto più se si considera il progressivo valore che la scenografia va acquistando in funzione di una sempre maggiore aderenza con la parola del testo.

Prendendo nel silenzio dell'inverno i primi contatti con quelle pietre vibranti di vita sulle quali avrei dovuto innalzare la reggia per la tragedia di Elettra ho conosciuto la trepidazione di potere involontariamente tradire o ferire quel sentimento sacro che in quel luogo alita perennemente.

Mi è sembrato di ricevere una silenziosa lezione di essenzialità ed il mio intento è stato subito quello di montare una scena che, anzichè sovrapporsi alle rovine autodelimitandosi con la

FRANCO LAURENTI

propria costruzione, si accordasse al contrario, con esse fino a confluire e a sconfinare con lo stesso paesaggio di questa parte della Sicilia che è già Ellade e Antichità nel senso più infinito del loro significato. Necessità dunque di attenersi ad un aspetto arcaico dell'antichità, astrattamente sentita, e di graduare la costruzione della scena senza soluzione di continuità, movendo da un nucleo centrale che nell'Elettra coincide con i riflessi metallici sulla porta chiusa della reggia, via via verso i massicci blocchi laterali ancora esistenti, logorati dai secoli sui quali ho concluso la mia scena: da un lato con un movimento di figurazioni sacre appena abbozzate sulla roccia e in raccordo con l'ara per i sacrifici al dio Apollo, e dall'altra con la tomba di Agamennone. Questa soluzione, credo nuova nelle rappresentazioni di Siracusa, consente un maggior legame e unità fra materia e scenografia, muovendo come scultura gli elementi esistenti — ciò concede anche una ampiezza maggiore al proscenio dando un più vasto respiro alla rappresentazione.

Così scarnita e arcaicizzata la scena, doveva risultarne la necessità di sbalzare maggiormente il cromatismo simbolico dei costumi che nella loro forte accentuazione, mireranno appunto ad esprimere la sostanza drammatica dei personaggi, dal nero e grigio di Elettra al verde dominante di Clitennestra, dal candore solenne del lutto antico, ai colori chiusi di Oreste.

FRANCO LAURENTI

IMITAZIONI E RIFACIMENTI DELL'ELETTRA

COREUTA

Nel 1558 l'ungherese PIETRO BORNEMISZA (1535-1585) pubblicò una traduzione dell'*Elettra* di Sofocle trapiantando protagonista e soggetto nell'ambiente magiaro. Il Bornemisza trasse di certo la sua ispirazione dalla traduzione che in italiano avea fatto il napoletano Coriolano Martirano. La tragedia del Bornemisza ha mantenuto sino ad oggi la sua vitalità ed ha riportato successo in una reppresentazione moderna.

Con la rinascita della tragedia in Francia, ai tempi di Corneille e di Racine, anche l'Elettra ebbe molti imitatori. La migliore è forse la *Electre* di Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762) rappresentata nel 1708. Dotato di un profondo senso dell'orrore tragico (si attribuisce al Crébillon la frase: « Corneille si è preso la terra, Racine il cielo; a me resta l'inferno ») egli imprime all'azione e alle situazioni una grandezza quasi selvaggia con uno stile violento e robusto, se pure talvolta oscuro e pesante.

Agli inizi del nostro secolo appaiono l'*Electra* di Benito Pérez Galdòs (1843-1920) rappresentato nel 1901, che risente dell'influenza di Ibsen; l'*Elektra* di Hugo von Hofmannsthal (1847-1929) rappresentata nel 1905.

Nel 1932 il mito fu ripreso dal drammaturgo nord americano Eugenio Gladstone O'Neill (1888-1954) nella trilogia: *Il lutto si addice ad Elettra* (*Mourning becomes Electra*) che integra la tragedia classica con elementi psicoanalitici.

(da sinistra a destra e dall'alto in basso:)

CRISOTEMI

ELETTRA

CLITENNESTRA

EGISTO E I SERVI

BOZZETTO DELLA SCENA

MARIO LABROCA

LA COREOGRAFIA

Nulla esiste senza movimento. Tutto è metamorfosi nel mistero della magia delle reciproche gravitazioni. Tale magia è dunque un ordine supremo: è il ritmo perfetto in cui forza, spazio e tempo s'intrecciano in equilibri costantemente trasfiguranti e quindi sempre produttivi.

Gli uomini non potevano non sentire tale essenza della vita: anche se solo per vaghe intuizioni, essi sempre ebbero come un bisogno religioso di celebrare il mistero della vita. La prima forma era la Danza, perchè questa più significativamente poteva dare modo di rivivere e di rispecchiare in simboli quelle loro astratte intuizioni. Quindi non è privilegio, ma caratteristica della Danza che essa sia all'origine di ogni espressione artistica.

Come l'unica tra le arti che si realizzi simultaneamente nello spazio e nel tempo, nel senso che spazio e tempo sono coefficienti non solo compositivi ed interpretati ma anche fisicamente concretati, la Danza, sempre in ragione della sua fondamentale caratteristica di espressione viva e allo stesso tempo simbolica, ha la predestinazione di aspirare e generare sviluppi particolari: nello spazio, le arti del disegno — pittura, scultura, architettura —; e nel tempo, le arti della musica e della parola. E' stato già sufficientemente dimostrato quanto la tragedia e perfino l'opera lirica siano nate dalla Danza.

Non occorre ripetere che con questo non si intende avanzare un diritto di supremazia o di privilegio della Danza, in quanto il valore dipende sempre dal genio del creatore, quale che sia la forma d'arte nella quale egli si esprima. La qualità generatrice della Danza è soltanto la caratteristica di quest'arte, caratteristica che però finisce con l'avere un nuovo valore, quello cioè di essere l'unico mezzo per riunificare tutte le arti allorquando queste mirino a realizzarsi teatralmente. Infatti, è ovvio che le arti che vanno all'orecchio (quelle fisicamente concretate nel tempo) e che vanno all'occhio (quelle fisicamente concretate nello spazio), se una volta oltrepassato l'intento di esprimersi entro i limiti della propria autonomia artistica, arrivino a voler realizzarsi anche teatralmente, finiscono col dover cooperare anche con mezzi espressivi appartenenti ad arti opposte. Quale può allora essere l'arte più corrispondente, se non la Danza che è arte tanto di spazio quanto di tempo, per assicurare una unità organica al risultato di qualsiasi cooperazione teatrale? Basta dunque parlare della Danza sola, nel suo senso generale, senza dover citare come esempio ancor più significativo quella sua forma teatrale che si chiama Balletto, cioè lo spettacolo in cui perfino i più svariati elementi espressivi arrivano a collegarsi in unità assolutamente organica.

Nell'affrontare il problema particolare della parte coreografica degli spettacoli al Teatro Greco di Siracusa, non poteva valere altro principio

(segue a pag. 30)

LE MUSICHE

Non possiamo parlare di un incontro tra musica e poesia; troppo grande quest'ultima per spingersi ad un convegno di incerto risultato; nè tanto presuntuosa la musica da far delle parole schema del suo discorso. Le parole della tragedia corrono libere nel loro ritmo e nel loro significato e la musica non pensa certo a distogliere l'attenzione da esse; nè presume di creare atmosfere là dove tutto è evidente, di aggiungere colore alla forza della espressione drammatica. Eppure la tragedia che rivive nel suo teatro, ha bisogno delle sue pause sonore, di quel poco di musica che articoli a tratti i movimenti dei suoi attori, che dia rilievo a quel tanto di rituale che è in tutte le tragedie greche. Musica funzionale, perciò; e, come tale, partecipante alla composizione del quadro scenico, così come esso è stato pensato dal regista.

La musica per l'*Elettra* di Sofocle bisogna perciò considerarla alla stregua dell'elemento architettonico che anima la scena, ascoltarla come una risonanza lontana delle passioni che animano la tragedia. Essa punteggia qua e là orizzonti, accentua come sottofondo le parole di qualche coro, crea intervalli brevi nel serrato incalzare delle scene, accompagna cortei alle funzioni rituali. Nè si serve di quel linguaggio che certa archeologia musicale ha creduto di definire sulle fragili annotazioni giunte fino a noi, chè non presume di essere ricostruzione di un mondo sonoro vago e ipotetico; essa è soltanto un omaggio ad una grande opera; omaggio che pecca forse di presunzione chè pretende di contribuire a fare più completo lo spettacolo nel quale la grande tragedia rivivrà.

MARIO LABROCA

AURELIO M. MILLOSS

INTERPRETI dell' ELETTRA

ANNIBALE NINCHI

EDDA ALBERTINI

SERGIO FANTONI

LINA VOLONGHI

MARIA VIRGINIA BENATI

KAROLA ZOPEGNI

ACCURSIO DI LEO

LEONE TRAVERSO

TRADUTTORE

Di Leone Traverso, che ha tradotto per l'Istituto Nazionale del Dramma antico l'« Ippolito » di Euripide e l'« Elettra » di Sofocle, recensendo l'ultima fatica, la versione degli « Inni » di Hölderlin, su « L'Europeo », del 18 marzo di quest'anno, scriveva Carlo Bo:

« Nato nel 1910 nella campagna padovana, ha fatto ottimi studi, e quando nel '28 si presentò all'Università di Firenze, seppe dimostrare subito una rara padronanza del latino e del greco. Anzi, ai professori che allora insegnavano quelle materie nelle squallide aule di piazza San Marco, Pasquali e Bignone, Traverso apparve un po' come una recluta da avviare alla carriera universitaria, e non gli sarebbe stato certo difficile sistemarsi assai presto in quell'ordine di vita. Ma il verbo « sistemarsi » è il verbo più avversato e odiato dal nostro amico; oggi (a distanza di tanti anni) è rimasto l'irregolare, l'intellettuale libero che non intende assoggettarsi a una norma di vita, e bisogna riconoscere che ai nostri giorni non è impresa da poco perseverare fuori di qualsiasi famiglia suscettibile di regole di nomi e di attività comuni. Ciò non significa che il Traverso non sia un ottimo professore (lo sa chi per esperienza lo vede al lavoro come docente universitario, legato ancora alla cifra personale della passione); ma la morale è che, arrivato ai quarantasei, Traverso ha conservato la prima fisionomia di irregolare, di fedele alla poesia ».

Traverso non ammette, in una parola, la divisione della poesia dalla cultura, anzi da culture in compartimenti stagni. E, se esordì pubblicando versioni da Rilke, da George, da Hofmannsthal, salutate subito dagli intenditori come vere annessioni di territori della nuova e più ardua poesia germanica al dominio della lirica italiana, e più tardi volle presentarci, in un volume di traduzioni da Yeats, il primo poeta moderno e già classico di lingua inglese e risuscitò in rigorosi sonetti lo splendore d'oro e nero di Góngora — la versione dell'« Orestiade » di Eschilo fu solo un ritorno, non un primo approdo, alle rive dell'antica Grecia. Letto quel lavoro nell'edizione Einaudi, Vittorio Gassman commetteva al Traverso la traduzione

dei « Persiani » (e viva è ancora la memoria dello spettacolo che ne fu tratto nelle maggiori città della penisola); mentre il compianto Giorgio Pasquali, entusiasta particolarmente della resa di quei cori, caldeggiava presso la casa Sansoni una impresa almeno altrettanto ardua: la traduzione da affidarsi al Traverso di tutto Pindaro (che, elaborata per anni, vedrà prossimamente la luce in doppia veste: l'una recherà anche il testo a fronte riveduto dal valente allievo del Pasquali Eugenio Grassi, l'altra la sola versione, illustrata da disegni di soggetto antico di Pablo Picasso).

Uomini di teatro — dal compianto Silvio d'Amico all'infaticabile Cesare Vico Lodovici — come studiosi e poeti — da Giorgio Pasquali a Mario Luzi, da Silvio Benco all'Angelloz — concordano nel riconoscere al Traverso un'aderenza ai testi, che non intralcia, pare anzi favorire la ricreazione dei modelli in clima e felicità d'opere originali. Sarà da cercare il segreto di tali risultati non solo in una sua naturale disposizione alla poesia, ma nella consuetudine già remota e ogni giorno rinfrescata di letture classiche — a contrasto e completamento delle sue escursioni nei territori della letteratura più recente — e soprattutto nell'attenzione umile e costante alle movenze stilistiche degli autori importati, che egli, confidando nell'intelligenza dei lettori, si studia di rendere senza viltà parafrastiche o capricciose bellurie.

Nella versione di opere drammatiche in particolare (e Traverso s'è cimentato, oltre che con i Greci, coi drammi lirici di Hofmannsthal, col « Principe di Homburg » e « Roberto di Guiscardo » di Kleist — recentemente trasmessi dalla radio italiana — e con il « Torquato Tasso » di Goethe, rappresentato nel 1954 a Ferrara e a Perugia) sua prima cura è contenere nel più breve giro — di solito un verso — un'immagine o una sentenza compiuta dell'originale, alleviando all'uditore la comprensione e la fatica all'attore. La musicalità — così celebrata nelle sue traduzioni dai lirici — sarà talora necessariamente qui sacrificata all'energia, l'eleganza alla naturalezza; ma soprattutto nei Greci — artisti tanto consapevoli da cadere in qualche immagine o costruzione bizzarra pur di evitare la volgarità — è sempre osservata quella costanza di livello espressivo, che sembra non solo suggerire, ma imporre, anche se si trascuri l'origine rituale della tragedia, la stessa modulazione delle parole in ritmi.

ESCHILO È SEMPRE PRESENTE AL TEATRO GRECO DI SIRACUSA

I cultori del teatro,, gli storici, gli archeologi, i filosofi, e in genere gli amatori del bello si sono lasciati sfuggire una eccezionale occasione, quale il 24° centenario della morte di Eschilo, al fine di tornare a studiare, risalendo alle origini, la posizione del pensiero antico culminato nel V secolo a.C. attorno alle rive del Mediterraneo e la sua parte rimasta viva nel corso dei secoli trascorsi. Non sempre il richiamo al passato è segno di decadenza o mancanza di originalità del presente; nè il richiamo al passato serve ai tiranni o ai dittatori per paludarsi della gloria, bensì come le urne dei forti esso accende l'animo dei singoli e dei popoli.

Che Eschilo abbia compiuto 2400 anni della sua morte nel 1944 o nel 1945 è fuor di dubbio. Ma undici anni or sono i popoli erano ancora sotto l'incubo della guerra e a ben ragione non si poteva pensare ad Eschilo. Ma oggi si sarebbe potuto rievocare nel clima di ogni attività nelle nuove sintesi di pensiero e nella ricostruzione culturale la figura e l'opera di Eschilo, onde trarre benefiche ispirazioni per gli avveniri e determinare un serio bilancio tra il passato e il presente. Coloro che credono che la storia sia tutta il presente, sono come le nuvole senza acqua. Nè questo richiamo al passato è o voglia essere una volontà di staticità, ma è come la ricerca di un terreno per potere gettare un seme per la fecondazione.

Modestamente, ma tenacemente, lo scrivente da circa due anni ha fatto presente a chi di ragione tutta l'importanza di una possibile celebrazione ventiquattro volte centenaria di Eschilo, specialmente in Italia, ove Eschilo morì nella città di Gela in Sicilia. Ma col debito rammarico si è constatato il freddo delle porte chiuse.

Non teniamo conto delle molteplici cause di questo silenzio, ma elevandoci in questo momento col pensiero verso i secoli trascorsi, tra il balenio e le folgori di mille guerre e di migliaia di sforzi per risorgere sorprendiamo la umanità antica rispecchiata sulle onde del Mediterraneo nella capitale dello spirito a Siracusa, ove Eschilo dalle scene del tempo innalzò le menti umane alla più possibile interpretazione del mistero della esistenza terrena, tesa verso mete più lontane, illuminandola della gioia del verso, della musica e del canto, trasfigurandola nello splendore del dramma interiore dell'anima e del pensiero, richiamando la coscienza ai sensi della giustizia, del perdono e del timore alla divinità, folgoreggiandola con la tracotanza di Prometeo verso le mete più alte del sapere.

E quando l'Istituto del Dramma Antico presenta quest'anno Sofocle ed Euripide, intende sempre far rivivere la figura di Eschilo, autore e padre della tragedia. Che non è semplicemente scena, o pathos momentaneo capace di provocare vertigini, ma alta speculazione filosofica, la più alta e la più umana, scuola impareggiabile di virtù civili, e dramma dell'animo nel misterioso viaggio dell'uomo che nasce in seno all'Eterno e all'Eterno si avvia.

A parte la considerazione che l'Elettra di Sofocle e di Euripide è nel loro contenuto tragico presentata da Eschilo nelle Coefore ci domandiamo che cosa oggi Eschilo direbbe agli uomini del nostro secolo. Dal lato del teatro Eschilo è ancora vivo dopo 25 secoli. E se il teatro di Siracusa, quando cinquant'anni fa in situ vi nascevano le erbe, non fosse stato mai interrato, allora senza soluzione di continuità, come risulta che abbia continuato la sua attività fin verso la metà del V secolo dopo Cristo, cioè per circa mille anni dalla sua costruzione, avrebbe continuato fin'oggi se la irruzione dei barbari non avesse coperto di silenzio la bianca roccia delle sue gradinate.

Se dal 1914 durante i cicli delle rappresentazioni Siracusa torna ad essere la capitale del mondo dell'arte tutto ciò è merito di Eschilo, il quale amò appassionatamente la Sicilia da sceglierla come sua seconda patria. E' merito di Eschilo, il quale 25 secoli or sono fece sentire al mondo la voce dello spirito, del suo spirito che aveva sintetizzato in maniera mirabile tutte le conquiste del passato dalle ere più lontane della preistoria fino al suo tempo differenziando, assimilando e trasformando le affermazioni positive del sapere. Solo la scienza potrebbe dire ad Eschilo sottovoce una parola, « la bomba atomica », ma il grande Eleusino con dignitosa fierezza risponderebbe: « O scienza del secolo XX rileggi il mio Prometeo e poi accusami della mia morte ».

« Io concessi agli uomini il fuoco, e le creature da questo impareranno molte arti ».

Non è la scienza che potrebbe mettere Eschilo a tacere, ma la Religione rivelata, perchè solo nel Cristianesimo abbiamo l'uomo integrale, ma ad Eschilo non si potrebbe addebitare alcuna colpa perchè è nato cinque secoli prima e tuttavia la Chiesa si adorna dell'arte come di ogni conquista dell'umano sapere.

LUIGI ALIOTTA

ISPIRAZIONI MUSICALI DALLE DUE TRAGEDIE

di Cesare Valabrega

Quanti sono i musicisti che subirono la suggestione dei grandi miti tragici della Grecia? Facile è rispondere che furono molti, dal 1700 ai giorni nostri. Già la grande trilogia eschilea — la *Orestiade* — può considerarsi uno dei centri di attrazione per la musica drammatica, dal momento che « Agamennone », « Le Coefore » e « Le Eumenidi » risultano musicati nella seconda metà dell'800, in versioni moderne, dal russo Sergej Tancen, dal grande direttore d'orchestra Felix Weingartner e da Darius Milhaud, nella traduzione di Paul Claudel, entro il periodo corrente dal 1913 al 1917. A fianco di queste complete stesure non mancarono partiture parziali con musiche di scena per « Agamennone » e « Le Coefore ». Si può dunque affermare che gli intrecci mitologici riguardanti la terribile storia degli Atridi o quelli di Ifigenia, di Fedra e di Ippolito, sono stati tutti oggetto di costante interesse, nei secoli, da parte di compositori italiani e stranieri; e non soltanto le generali vicende, se pur molto spesso trasformate dai librettisti d'opera, ma anche i singoli personaggi ebbero la loro partitura musicale. Fra essi, larga e continua fortuna sembra avere avuto Ifigenia, da Gluck a Domenico Scarlatti, da Niccolò Piccinini a Luigi Cherubini. Per dire meglio sono le due Ifigenie, in Tauride e in Aulide, che dal ceppo euripideo si sono mosse attraverso i millenni verso le successive realizzazioni drammatiche, poetiche e musicali avvenute tra il 1600 e il 1900. E mentre da un lato i ritmi di Pier Jacopo Martello (1665-1727) scandinavo in *martelliani* i cinque atti di un'arcadica « Ifigenia in Tauride », e prima di lui Racine aveva rinnovato l'antico spirito tragico nella sua « Ifigenia in Aulide »; mentre Goethe verso il 1784 dedicava alla mitica creatura il lievito del suo genio — i musicisti tentarono, con esito alterno, di trasferire nella musica quelle cose terribili e barbare, quelle estreme violenze e quei titanici miti selvaggi che in origine il trageda greco aveva di per sè trasfigurato nella sublimità e dell'arte e della poesia tragica. Se prendiamo, ad esempio, le due « Ifigenie » di Gluck (rispettivamente su libretti del poeta francese Guillard e di De Blanc du Roullet, dalla tragedia di Racine) si può vedere come le vicende del personaggio e il compimento del suo destino abbiano acceso la intuizione artistica del grande musicista. E la sua concezione di una tragedia lirica salva da compromessi formali o stilistici, la tesi decisamente opposta al teatro italiano ormai da ogni parte assediato dal vacuo virtuosismo canoro, hanno avuto qui il loro banco di prova storicamente importante. Il canto di Ifigenia è stato, per Gluck, la realizzazione completa del suo credo estetico: il gluckiano « linguaggio del cuore » ha in tal modo saldato, nella raggiunta fusione del contenuto poetico con l'espressione musicale, il vecchio conto da Gluck medesimo aperto contro il melodramma italiano, in gran parte ormai svuotato dei suoi fondamentali principî d'arte.

E come si potrebbe qui dimenticare la catena di musicisti che, posto mano al libretto dell'« Ifigenia in Aulide » di Apostolo Zeno (1668-1750), ne fecero molteplici partiture melodrammatiche: Caldara, Porpora, Traetta, Jommelli ed altri?

Volendo ora circoscrivere il nostro interesse alle due tragedie che l'Istituto Nazionale del Dramma Antico ha allestito quest'anno nel teatro greco di Siracusa, il nome di un importante musicista francese del 1700, Jean Philippe Rameau, particolarmente richiama la dovuta attenzione. Rameau fu uno dei maggiori musicisti del suo tempo e, nel corso della vita che trascorse dal 1683 al 1764, godette di buona fama quale compositore e cultore profondo della scienza musicale. In questo settore d'attività i suoi studi sull'armonia destarono i più favorevoli consensi da parte di eminenti scienziati. Autore fecondo di musica clavicembalistica e polistrumentale, Rameau non trascurò il teatro: anzi ne trattò vari generi, quali la tragedia lirica negli orientamenti estetici del suo grande predecessore, il Lulli, le pastorali eroiche, le commedie liriche, le opere-balletto. Benchè la musica teatrale di Rameau risponda prevalentemente ad una intellettualistica riproduzione di un mondo esteriore piuttosto che al rilievo profondo di temperamenti e di caratteri umani, le parti corali e strumentali di essa presentano uno sviluppo e un aspetto inconsueti per l'epoca sua. L'elaborazione armonica e sinfonica appare infatti l'indiscutibile segno di una personalità di musicista destinato ad avere un posto assai notevole nella evoluzione del teatro musicale francese. Nel 1733, sulle scene del teatro privato La Pouplinière, venne rappresentata « Ippolito e Aricia », tragedia lirica in cinque atti e un prologo su testo dell'abate Pellegrin e con musica di Rameau. Il musicista francese aveva dunque sentito la suggestione del mito d'Ippolito, così come più tardi — e in epoche diverse — si avvicinarono ansiosi a quello di Fedra maestri quali Gluck, Lemoyne, Paisiello, Mayr, Pizzetti e Honneger, questi ultimi affascinati dalla moderna interpretazione dannunziana. Vero è che la riduzione librettistica della « Fedra » di Racine aveva trasformato parecchie cose e aveva spostato l'interesse drammatico quasi esclusivamente sulle amorose effusioni di Ippolito e Aricia, limitando e immiserendo la scultorea figura di Fedra. Ma sia pure in larga parte ridotto a spettacolo da *grand-opéra*, con barocca ricchezza di elementi esteriori in danze, azioni coreografiche, effetti teatrali, feste e colpi di scena — il mito trovò in Rameau un maestro e un artista capaci di avvertirne il fascino e di creare intorno ad esso musicali voci e coloriti rilievi sonori.

Anche di « Elettra » la musica si interessò: si possono ricordare le opere dei settecentisti francesi Jean Baptiste Lemoyne, François Joseph Gossec, André Ernest Gretry, tutte ispirate a tale argomento. Nei tempi moderni un drammaturgo tedesco, Hugo von Hoffmannsthal, scrisse una « Elettra » (1905) che restò famosa anche per il fatto che venne musicata da Riccardo Strauss e, sotto questa forma, rappresentata la prima volta a Dresda, nel 1909. Nella musica straussiana, Elettra, Crisotèmide, Oreste, Clitennestra, Egisto sono tutti immersi nella sfera degli infiniti giochi di un'orchestra, moventisi attraverso un fittissimo intreccio di figurazioni ritmiche e tematiche. Di fronte e di scorcio, queste oscure anime del mito sono come alonate da una raggiera fatta di schegge armoniche, contrappuntistiche, timbriche. L'incandescente magma che ribolle nella strumentazione straussiana, infiamma fino al parossismo gli impeti della follia affettiva e vendicativa di Elettra. Vigore tragico e flagellazioni sonore, nelle quali il demoniaco conflitto delle passioni e le incalzanti esaltazioni di un fato che non troverà requie se non in una catarsi di sangue sembrano avvinghiate furie intorno a Elettra. E quando Strauss, uccisa da Oreste Clitennestra, chiude la sua musicale tragedia con la danza della Vendicatrice, urli e barbagli orchestrali sono ormai al loro termine. Al di là di esso, nel pauroso e stupefatto silenzio che d'improvviso segue a tanto disperata e cicloplica polifonia, le anime di Agamennone e di Elettra riaffondano nelle lontananze incommensurabili del loro classico mito. Resta nell'aria l'eco del germanico ruggente linguaggio di Richard Strauss.

LA CATHARSIS DES PASSIONS

di E. P. PAPANOUTSOS

La crainte dont nous sommes saisis devant l'acte de Médée, ou à la vue d'Ajax en furie, la pitié qui nous étreint en face des malheurs d'OEdipe ou de la condamnation de l'innocent Hippolyte, ne sont pas celles que nous font éprouver, dans la vie réelle, un infanticide quelconque ou les transports déréglés de la folie. La pitié qui nous serre le cœur quand nous assistons à la déchéance d'un chef quelconque, ou à l'injuste persécution d'un jeune homme par sa belle-mère et par son père, concerne des personnes et des événements dénués de toute « préhistoire », de tout contexte « mythique », et dont la vie et le destin ne symbolisent rien (c'est ainsi que craignent et que compatissent ceux qui suivent le spectacle sans le comprendre); tandis qu'au théâtre nous sommes saisis d'une crainte et d'une pitié tragiques, c'est à dire d'émotions d'une autre qualité, suscitées dans notre âme lorsque nous saisissons dans son expression artistique le sens généralement humain, moral ainsi que « religieux », de la vie et de la destinée des héros tragiques.

C'est seulement lorsque la poésie dramatique nous révèle ce sens par l'élaboration du mythe, et qu'elle l'exprime de manière suggestive dans les créatures symboliques où il est pour ainsi dire incarné (dans Médée *p. ex., et dans* Ajax, *dans* Œdipe *et dans* Hippolyte*); c'est seulement lorsque, nous étant pénétrés du contenu « humain » et de l'accent tragique de ce sens, nous en sommes bouleversés, que nos sentiments ordinaires se transforment en émotions tragiques. Autrement elles demeurent de simples réactions du fond psycho-physiologique, des états désagréables, gênants et amers, de la vie émotionnelle. Et quand nous allons au théâtre, ce n'est pas pour y vivre de pareilles réactions, ce n'est pas simplement pour « fonctionner » émotionnellement: les incidents quotidiens de la vie nous fournissent des occasions aussi nombreuses que variées de goûter ces réactions « inférieures »; mais c'est pour connaître les profondes et tragiques émotions que la poésie dramatique est seule à même de nous offrir, quand elle incarne dans des figures symboliques le sens élevé (qu'il soit moral, métaphysique ou religieux) qui confère à la vie et au destin des hommes leur grandeur tragique.*

*Le propre des émotions tragiques est d'associer la joie et le plaisir à la tristesse et à la souffrance. Ce sont ces sentiments mélangés, dit Platon (*Phil. 48 a*), que nous goûtons tous au cours des spectacles tragiques. Et il explique que la joie que comporte cet étrange mélange provient de « l'assouvissement » de cette faim naturelle que nous avons tous de larmes et de gémissements (*Républ. X, 606 a*).*

C'est sur cette explication qu'il base son argumentation tendant à démontrer la désastreuse influence des spectacles tragiques sur le caractère moral des spectateurs: le triste profit qu'on en tire, dit-il, est une hypersensibilité malsaine, qui peu à peu nous fait perdre tout contrôle sur nous-mêmes et diminue notre résistance aux violentes exigences des passions. Mais la conception d'Aristote est toute autre; elle est plus aiguée et incontestablement plus juste. Les émotions tragiques sont selon lui des émotions épurées. Le plaisir « propre à la tragédie », naissant en nous au moment où nous saisissons le sens profond et poétiquement exprimé de la destinée humaine (et du fait que nous avons saisi ce sens), nous transporte dans une sphère morale et émotionnelle supérieure. Dans une sphère où joie et peine, douleur et plaisir ne s'opposent ni ne se heurtent, comme ils le font dans les sentiments ordinaires, mais s'unissent dans la pure substance d'une émotion « rationnelle » et « mesurée », qui ne rompt pas l'harmonie intérieure de l'univers psychique, mais au contraire la rétablit et réconcilie la raison avec les sentiments et les désirs. Ce genre d'émotions, c'est à dire la crainte et la pitié tragiques, et le plaisir qui s'y mêle, non seulement n'agissent pas de façon nuisible sur le caractère moral des spectateurs, mais ils ont, de droit, leur place dans la vie de l'homme spirituel. C'est cette transsubstantiation des sentiments ordinaires en émotions de ce type qu'Aristote appelle « catharsis » (si nous comprenons bien la célèbre phrase de la définition de la tragédie). Et il professe que c'est le spectacle tragique qui accomplit cette épuration: ce spectacle procède méthodiquement, et avec le dénouement il parfait la transsubstantiation de la crainte et de la pitié ordinaires en crainte et en pitié tragiques, et il offre au spectateur le plaisir propre à la tragédie.

Résumant ce qui précède nous pouvons interpréter la catharsis *aristotélicienne de la manière suivante.*

La poésie tragique, qui a pour tâche d'émouvoir la crainte et la pitié et d'associer à elles le sentiment moral et religieux d'humanité, épure ce genre de passions, et par conséquent amène l'âme à goûter non pas la crainte et la pitié ordinaires, c'est à dire des émotions dénuées de toute signification particulière, des sentiments déraisonnables et indisciplinés, ordinairement en désaccord entre eux, et dont l'« amétrie » rompt l'harmonie intérieure de l'âme, mais une crainte et une pitié épurées, c'est à dire des émotions qui jaillissent dans notre âme au moment où nous saisissons un sens moral et religieux profond, et du fait que nous avons saisi ce sens. Il s'agit, comme on le voit, d'émotions d'une autre qualité, de passions « raisonnables » et « mesurées », en harmonie entre elles et avec l'ensemble de l'univers psychique, qui non seulement n'affaiblissent pas la résistance de la raison aux impulsions des instincts, mais encore font accéder l'homme à une sphère morale et religieuse supérieure. La joie plus profonde qu'il en éprouve se concilie ainsi avec l'éthos vertueux, et a, de droit, sa place dans la vie de l'esprit.

(Coll. Ist. Français d'Athènes)

Ippolito sulla quadriga - Da un cratere di Ruvo del sec. IV a. C. - (Londra, British Museum - *Ripr. autoriz.*)

IPPOLITO

E un boato di là, simile a un tuono
Sotterraneo di Giove, rombò cupo,
Tremendamente. Inalberando il capo
Si drizzano i cavalli incontro al cielo.

EURIPIDE

IPPOLITO NEL MITO

di Bruno Gentili

La leggenda di Ippolito e di Fedra, accomunati in un eguale e miserevole destino, deve la sua forma definitiva e la sua fortuna alla tragedia attica del V sec. a.C. Il peccaminoso amore di Fedra, il suo suicidio, la folle castità di Ippolito, che muore vittima innocente della funesta passione della matrigna, diverranno con l'*Ippolito* di Euripide i motivi della leggenda più popolari nella letteratura e nell'arte.

La poesia arcaica, almeno sino alla seconda metà del VI secolo a.C., non conobbe l'amore di Fedra per Ippolito; lo ignora la poesia lirica preuripidea: Pindaro (fr. 176 Snell) darà il nome di Demofonte al figlio di Teseo e dell'amazzone Antiope, non d'Ippolito. Tuttavia il suo nome, e forse non soltanto il nome, non fu del tutto sconosciuto in epoca arcaica. Il mitografo Apollodoro (III, 10) riferisce che nei *Canti di Naupatto*, attribuiti a Carcino, Asclepio, il dio guaritore, avrebbe richiamato in vita Ippolito. Ora, poiché la resurrezione presuppone la morte, non è improbabile che fosse già nota in Naupatto la leggenda dell'amore di

Morte d'Ippolito - Sarcofago romano nel Duomo di Agrigento

Fedra di cui l'eroe fu l'inconsapevole vittima. L'ipotesi troverebbe conferma in un passo di Pausania (X, 36, 6), il quale attesta la presenza di un tempio di Artemide e di un culto di Afrodite in quella città dell'Argolide. Ma la tradizione naupattia della resurrezione, che s'imporrà in età ellenistico-romana, poteva anche avere un diverso significato. La sua connessione con la saga per così dire tragica è comunque molto dubbia.

La patria della leggenda, che s'impose nel V secolo in Atene e ispirò la musa tragica di Sofocle e di Euripide, non fu Naupatto sul golfo di Corinto, ma l'argolica Trezene. Qui, come sappiamo da Pausania (II, 31,6; 32, 3 sgg.), Ippolito aveva innalzato il tempio ad Artemide Lukeìa, qui egli aveva la sua dimora. Nel tempio edificato in suo onore, i Trezenii lo veneravano con sacrifizi annuali e, secondo il rito, vergini fanciulle alla vigilia delle nozze gli consacravano un ricciolo delle loro chiome. Il culto trezenio, da cui ebbe origine la leggenda, presuppone la divinizzazione di Ippolito. E il rito appare in stretta connessione con la sua essenza divina quale fu immaginata dal popolo trezenio. Egli è un dio, espressione dei sentimenti delle fanciulle prossime spose. Nel loro atto rituale, che precedeva le nozze, esse offrivano all'adolescente Ippolito il ricciolo simbolo della loro adolescenza. Ma accanto a questa versione ufficiale, che ignorava la morte dell'eroe e ne celebrava l'apoteosi (egli divenne la costellazione dell'Auriga), Pausania (I, 22, 2) riferisce un'altra versione, quella popolare, che associava Ippolito al destino di Fedra.

Teseo, re di Atene, poco prima di unirsi in matrimonio con Fedra, desiderando che Ippolito non divenisse suddito dei figli che egli avrebbe avuto dalla nuova sposa, e non regnasse in loro vece, mandò il figlio a Trezene, perchè fosse educato da Pìtteo e divenisse un giorno re di quella città. E quando Teseo, dopo la rivolta dei Pallantìdi, che fu costretto ad uccidere, si trasferì a Trezene per essere purificato, Fedra vide allora per la prima volta Ippolito e arse per lui d'amore. E mentre l'amato si addestrava nello stadio alla corsa con il carro, dal tempio di Afrodite Kataskòpia ella soleva contemplarlo, e nell'ansia della passione lacerava con una spilla della sua chioma le foglie di un mirto. Di qui il luttuoso epilogo di quest'amore irrimediabile e fatale. Ordisce Fedra il suo inganno all'amato che sdegna il suo amore, e Ippolito, sul quale pesa la maledizione del padre, provocata dalla calunnia di Fedra, perisce travolto dai suoi cavalli atterriti da un toro mostruoso sorto dal mare per volere del padre di Teseo, il dio Posidone.

Questa la versione che nelle sue linee essenziali seguirono Sofocle nella *Fedra*, ora perduta, ed Euripide nel primo *Ippolito* (l'*Ippolito velato*, del quale restano appena 19 frr.) e nel secondo *Ippolito* (l'*Ippolito coronato*). Tuttavia, come è stato osservato, non mancano in Euripide tracce evidenti della tradizione ufficiale che faceva di Ippolito il dio della giovinezza. Nell'epilogo del dramma (vv. 1423 sgg.), il ricordo del culto trezenio rivive nelle consolatrici parole di Artemide all'eroe moribondo. Meno cruda e sconsolata appare la sua morte nell'allusione alle fanciulle che, quasi per compenso della sua sventura, recideranno prima delle nozze le loro chiome e lo onoreranno coi loro canti. Ma quell'inno, che nel culto trezenio le giovinette innalzavano al dio giovinetto per esprimere l'addio alla loro adolescenza, diviene attraverso la voce del poeta il mesto canto

Fedra e Ippolito - La caccia al cinghiale - Sarcofago romano - (Museo Profano Lateranense - Roma)

sulla morte del casto Ippolito. Nel caratterizzare l'eroe Euripide ha dato spicco ad una sua virtù, la castità, che fu estranea alla concezione originaria dell'Ippolito mitico, ma doveva essere già nota alla tradizione impostasi in Atene nel V secolo. La trasformazione dell'Ippolito dio della giovinezza nel casto Ippolito, che per ardore di virtù respinge l'amore della matrigna, fu il risultato della contaminazione delle due tradizioni trezenie, la ufficiale e la popolare. E la trasformazione rivela soprattutto che l'essenza divina dell'eroe non fu più sentita nel suo originario valore rituale, che aveva stretta affinità con il culto di Imene, il dio delle nozze, ma fu intesa come il simbolo della castità. Ma una sopravvivenza della sua natura originariamente « afrodisiaca » che si lascia sottintendere anche nell'epiteto *Hippolytia* dell'Afrodite volgare venerata in Atene, è possibile scorgere nel dramma euripideo. La contesa delle due dee nemiche Artemide e Afrodite, che è stata a torto troppo moralisticamente intesa come una lotta di opposti principii, rappresentano in realtà i due aspetti dell'Ippolito mitico. L'eroe muore vittima della calunnia di Fedra, ma soprattutto vittima della sua folle virtù, e attraverso la sua morte compie la vendetta Afrodite, la dea da lui tradita. L'originalità e la grandezza poetica della tragedia sono nell'inconciliabile conflitto divino e religioso che si tramuta nel conflitto umano dei due protagonisti del dramma, accumunati da una eguale sventura. E in questa lotta che agita uomini e dèi s'innalza Ippolito a sovrumana grandezza, con la sua ingenuità, il suo ardore di virtù, la sua fede religiosa; in lui si confondono l'umano e il divino.

Gli scrittori posteuripidei sino ad Ovidio e a Seneca attingeranno sostanzialmente alla saga euripidea, sviluppando e variando sulle orme dei due *Ippoliti* euripidei il tema dell'amore colpevole di Fedra. E in Fedra più che in Ippolito convergerà il loro interesse. Noi non conosciamo gli sviluppi alessandrini dell'amore di Fedra; ignoriamo quale carattere abbia dato alla leggenda Licofrone nel suo *Ippolito;* ma attraverso le *Heroides* (IV) di Ovidio non è difficile intuire l'elaborazione ellenistica del tema amoroso ripresentato in forma elegiaca ed epistolare. Si mirò soprattutto a dare rilievo al lato puramente umano della vicenda che offriva ampia materia per un bel racconto di amore. Fedra diviene così un'eroina galante, intonata al gusto e alla sensibilità del tempo. In Ovidio, la passione amorosa è analizzata in tutta la sua sensualità e il suo torbido tormento; proprio come più tardi la tratterà nella *Fedra* Seneca il quale, dietro l'influsso di Ovidio e ancor più del primo *Ippolito* di Euripide, farà confessare dall'eroina stessa al figliastro il proprio amore. La castità dell'Ippolito euripideo diverrà nel dramma di Seneca crudele furore contro la razza maledetta delle donne che l'eroe odia e detesta, e persino gode ad odiare. E in questa esasperata retorica del suo misogino furore è l'originalità del personaggio senecano.

L'Ippolito che rivive nella poesia ellenistica e romana è l'eroe della tradizione naupattia, che si era conservata anche in un'altra città dell'Argolide, in Epidauro, come documenta Pausania (II, 27, 4). L'interesse erudito prevale su quello umano. L'amore per l'*aition* riporta in vita la versione, meno nota e diffusa, della resurrezione dell'eroe. La leggenda aveva strette analogie con quella che, come attesta Pausania, si svilupperà più tardi in Italia, cioè con la saga che identificava Ippolito con Virbio, dio paredro dell'antica Diana di Nemi. L'identificazione era già avvenuta nel III sec., se Callimaco non esitò a ricordarla negli *Aitia* (fr. 190 Pfeiffer). Secondo questa nuova tradizione, Ippolito, resuscitato da Asclepio, era fuggito ad Ariccia nel Lazio; qui sotto il nuovo nome di Virbio era stato nascosto e tutelato da Diana Nemorense. Il ricordo della morte di Ippolito fece sì che fosse interdetto l'accesso dei cavalli nel santuario della dea, così come il ricordo della sua resurrezione suggerì la falsa etimologia, che sembra risalire a Varrone, di *Virbius=vir bis vivus.* Sull'esempio dell'*Aition* callimacheo, Virgilio nell'*Eneide* (VII, 761 sgg) e Ovidio nelle *Metamorfosi* (XV, 479 sgg.) e nei *Fasti* (III) alluderanno al leggendario viaggio di Ippolito, e assoceranno la sua resurrezione e la sua trasformazione ad uno dei più antichi culti laziali, il culto di Diana e di Virbio genio locale della vegetazione.

Dal culto aricino d'Ippolito ebbe origine la leggendaria tradizione della morte del Santo Ippolito cristiano. Come è stato dimostrato dal Dufourcq, non ha alcun fondamento il racconto, che leggiamo in Prudenzio (*Peristeph.* XI), del supplizio del Santo travolto dai cavalli. Evidentemente Prudenzio ha abbellito la sua morte con elementi tratti dalla leggenda dell'Ippolito greco. Anche la sua festa che, come è noto, cade il 13 agosto, coincide nella data con l'antica festa di Diana celebrata sull'Aventino.

IL MITO DI FEDRA DAL TEATRO ANTICO AL MODERNO

di REMO GIOMINI

Nell'elaborazione pre-euripidea il mito di Fedra e di Ippolito, il cui nucleo originario è da individuarsi in uno ἱερὸς λόγος pre-indoeuropeo, mediterraneo, è trattato da Omero (*Odys.* XI 321 sgg.) nel passo che introduce leggende attiche, nel quale, malgrado la sua cadenza interpolata, al motivo dell'amore folle e colpevole di Arianna, è congiunto per affinità di scelleratezza il ricordo di Fedra e di Procri, ree di aver violato la fede coniugale; e quel che più interessa, è sottolineata la vendetta di Artemide sull'infelice Arianna, poichè la dea, simbolo della castità, aveva riscontrato nella passione di Arianna per Teseo i caratteri dell'amore impudico e sensuale.

Ed Omero sembra ancora richiamare gli elementi del mito nel passo (*Il.* VI 152 sgg.) che rievoca la saga di Bellerofonte, accusato da Antea (la Stenebea nella versione più recente del mito) presso il marito Preto di aver attentato alla sua purezza. Ma l'attenzione del critico, in rapporto almeno all'elaborazione euripidea del mito di Fedra e di Ippolito, è attratta dai segni incisi su di una tavoletta, che avrebbero dovuto provare a Iobate, suocero di Preto, la scelleratezza di Bellerofonte; dall'accenno al *monstrum*, la Chimera, vittoriosamente affrontata da Bellerofonte; dallo spunto delle Amazzoni; infine dal motivo peculiare del mito, la riabilitazione di Bellerofonte agli occhi di Iobate.

***

Due drammi dedicò Euripide al mito di Fedra e di Ippolito: un Ἱππόλυτος καλυπτόμενος (*Velato*), rappresentato certamente prima del 428, anno in cui veniva portato sulla scena il secondo dramma, l' Ἱππόλυτος στεφανηφόρος (*Coronifero*). Il *Velato* non ebbe successo: più che per una presa di posizione del pubblico ateniese, cui non piacque la figura del suo Teseo costretto nella prigione tartarea, o anche per l'ambientamento della scena in Atene invece che in Trezene, dove il mito s'era stabilmente localizzato ed era nata l'insana passione di Fedra per Ippolito, io credo per la costruzione drammatica del personaggio di Fedra, la cui sfrontatezza impudica nella scena della diretta confessione del suo amore ad Ippolito (sarebbe difficile negarla) aveva turbato i principi etici e scosso quell'amore per la compostezza e l'equilibrio propri dell'epoca. E se nel *Velato* Euripide si soffermò a dare rilievo alla figura di Ippolito, non minore luce doveva infondere al personaggio di Fedra, travolta dalla potenza invincibile di Eros.

Del resto, a parte l'attenuazione del motivo scandalistico con l'introduzione della Nutrice, per il cui tramite avviene la tremenda confessione, anche la Fedra del *Coronifero* non si scosta troppo dai caratteri fondamentali della Fedra del *Velato* (e alla Fedra del *Coronifero* si uniformerà Euripide per la sua *Stenebea*, certamente posteriore, in cui doveva riapparire la figura della Nutrice come intermediaria nell'amore di Stenebea per Bellerofonte; cf. il mio *Saggio sulla «Phaedra»*, Roma 1955, p. 19), proprio per quella tecnica euripidea che, nel riprendere lo stesso personaggio in drammi diversi, ne conferma sostanzialmente il carattere e i lineamenti.

Però, se nel *Velato* Fedra aveva toccato il fondo della più sfrenata lussuria che la trascinerà alla risoluzione dell'audace ed empia confessione, in questo *Coronifero*, pur conservando l'atteggiamento di un'anima folle ed appassionata, che giunge alla tremenda calunnia in un momento di cieca disperazione e in nome d'un moralismo egoistico, per cui tenta di

Fedra - Pittura romana da Tormarancio (Museo Profano Vaticano)

conservare incontaminata la sua fama, essa cerca di liberarsi dall'ossessionante terrore del peccato e combatte vigorosamente, chiamando a sostegno il suo «pudore, la sua onestà profonda, che sono la vera causa della sua tragedia» (così il Perrotta). La sua morte, al pari di quella di Ippolito, suscita un senso di pietosa commozione; Fedra vi è andata incontro nell'illusione (e in questo sta la finezza poetica di Euripide nella costruzione del personaggio) di lasciare ai figli un nome puro, deturpato da nessuna indegna macchia: anche a prezzo di un'orribile accusa.

Perfettamente antitetica questa Fedra con la figura d'una Alcesti, d'una Ifigenia, d'una Elettra, che raggiungono vertici di purezza e di sacrificio; tuttavia a loro vicina, per esser morta, almeno nella sua convinzione, immune da colpe. Chi sempre domina è la donna, assommante in Fedra nel tipo incapace a porre un freno ai suoi istinti, astuta, egoista, ma nello stesso tempo vittima dolorosa della sua fragile natura, preda d'una voce possente che parla imperiosamente al suo cuore, la passione, in lotta con il richiamo severo dell'onestà del suo animo. In questo contrasto vive la tragica nota del personaggio dell'eroina: ad esso la sua umana debolezza deve piegarsi. I contorni della Fedra tradizionale sono smorzati; il tema tragico inclina a spostarsi verso una interpretazione del mito meno violenta, più sfumata di quella data nel *Velato*, ma non per questo meno drammaticamente poetica.

***

La *Fedra* di Sofocle è cronologicamente interposta tra il *Velato* e il *Coronifero*. Il poeta di Colono non cercò certo di smorzare il tratto più crudo del dramma, la diretta confessione, ma volle presentare una Fedra meno aspramente realistica e riabilitarne la figura dal punto di vista morale ed umano. Essa è creatura dolente, soggiogata dalla passione cui non sa nè può sfuggire; domina il concetto patologico di ἔρως = νόσος (tema caro al Sofocle dell'*Antigone* e delle *Trachinie*), l'affermazione che la donna è destinata alla sofferenza, nasce il dramma di Fedra, che s'avvede della china pericolosa cui va incontro col suo colpevole amore, e chiede con accenti pieni di ritegno commiserazione per la sua natura, compassione per la sua debolezza, perdono per il suo peccato.

Proprio in questo lato umano sta la rivalutazione e la giustificazione del personaggio di Fedra in Sofocle: con questo elemento del dramma il poeta di Colono ha individuato la novità dell'ispirazione nel mito di Fedra in quell'esigenza della psicologia femminile che Euripide non aveva disdegnato. Egli, attingendo alle fonti di un'arte squisitamente moderna, delinea il personaggio di Fedra coi tratti propri della virago, ma con gli atteggiamenti d'una creatura tutta terrena e sconvolta da prepotenti sentimenti: al pari di un'Antigone (problema morale), di un'Elettra (vendetta), di una Deianira (dolore e amore puro).

***

La saga subisce una trasformazione in Ovidio, nel senso che si acuisce e si accentua solo l'aspetto della donna perversa, egoista, negatrice di ogni legge e senso morale, mossa soltanto da un'infinita e inebriante voluttà. Per questo inutilmente cercheremmo nella Fedra della *quarta Eroide* il senso della gigantesca passione, dell'ineluttabile fato, la patetica rassegnazione di fronte alle sventure, e soprattutto l'intima e meravigliosamente tragica convinzione della sua colpa, della sua brutura morale: tolto il pudore iniziale, il comportamento di Fedra ha il tono volgare e scomposto d'una venditrice d'amore presa dalle spire della passione. Una turpe adescatrice, che passa con disinvolta facilità dalla condizione di succube a quella di sfacciata e decisa consigliera.

***

Quello che nel Sulmonese è fredda aderenza al delirio della donna, ricerca spasmosa del realismo e del perverso, espediente retorico e nudo tecnicismo, nella *Fedra* di Seneca si manifesta invece come sapiente ed umano sviluppo del carattere dell'eroina, poichè la donna forsennata e

Sarcofago di Fedra ed Ippolito - (Duomo di Agrigento)

stravolta dalla passione sensuale, quale appare nel dialogo con la Nutrice e con Ippolito, pur non svestendo i suoi frenetici impulsi, s'innalza a creatura dolente, conscia dell'immanità della sua colpa, che ormai, dopo la penosa confessione, sa di non poter cancellare dalla sua persona. Onde la preghiera che essa rivolge ad Ippolito, dopo gli incontrollati accenti di volerlo seguire ovunque, perchè le dia la morte e sani così la sua follìa, sanno di acuto tormento interiore, di ricerca e di ascesa purificatrice.

La stessa scena della calunnia, che poteva facilmente indurre a configurare una Fedra perversa e falsa, si risolve nelle mani di Seneca in un'affermazione singolarissima del carattere dell'eroina; la sua figura è magistralmente portata ad un grado di dolore e di drammaticità più intensi, in cui spicca, per dirla col Paratore, « come *Leitmotiv* sinceramente dominante, l'ossessione di morte in una frase che si attaglierebbe benissimo anche alla sua reale situazione: *Labem hanc pudoris eluet noster cruor* ». Lo stesso patetico monologo di Fedra che apre l'atto quinto, potente nella sua intonazione, è tale da introdurre la voce di Fedra tra le più profonde, appassionate espressioni del mondo moderno; il tema della morte, ardentemente invocata, è un preannuncio di una nota così cara ai poeti romantici. In quest'ultimo, doloroso monologo « non troveresti una parola che stoni coll'altezza umana ormai raggiunta dal personaggio di Fedra, che non redima la sua passione, pur nella sua colpevole torbidezza, da ogni aspetto crudamente sensuale, e non la sospinga nell'Olimpo dei grandi amori romantici... E in quel così acuto, così *vero* ondeggiare della donna disperata fra le accuse a se stessa, le deliranti invocazioni al cadavere, le invettive al marito,... in quel torrente di esclamazioni,... nel tragico isolamento della sua passione al di sopra di tutti gli astanti, il motivo della morte torna a giganteggiare..., confermando, con tecnica prettamente sinfonica, la perfetta coerenza della creazione di Seneca e del modo con cui egli ha analizzato la psiche di Fedra » (PARATORE, *Sulla «Phaedra» di Seneca*, Dioniso, 1952, p. 222 sg.).

Quella di Seneca, in ultima analisi, è una Fedra che soggiace, dolorosa vittima, al suo incontenibile *furor;* è il dramma umano che prevale sulle superfetazioni e sulle sovrastrutture moralistiche, delineato nella passione che, se è tempesta e tormento interiore, è anche conquista possente, affascinante di una personalità che non trascende, anzi si afferma come umana, e quindi universale. Amore e Morte è conquista senecana, oltre che romantica.

***

Rappresentata nel 1677, la *Fedra* di Racine contiene notevoli variazioni di sostrato, di ispirazione, di struttura. Fedra ha vivo il senso del peccato: il Racine ha raggiunto questo scopo attraverso un'indagine, che non esula dal campo umano, della passione d'amore, notomizzata fin dal momento del suo scatenarsi. Ma Fedra è delineata in chiave di giansenismo puro, e se è certa dell'ineluttabile forza che la sconvolge, quasi una volontà celeste, sente però la mancanza della grazia divina che la liberi dalle spire del peccato. Nel terrore che non potrà essere tratta a salvamento, soffocata dal peso del male e dal senso della colpa cristianamente inteso, essa chiede la morte; non però per assaporare la voluttà di cadere per mano dell'amato (come invece in Seneca), anche se per lei sarebbe dolce supplizio, ma per liberarsi dall'immane travaglio interno originato dalla coscienza cristiana del peccato.

Il motivo della calunnia, che preannuncia la morte di Fedra, sposta i termini del mito, poichè nasce non da un desiderio di vendetta per il rifiuto di Ippolito, ma da un istintivo senso di gelosia che si sprigiona in lei allorchè conosce dalla bocca di Teseo l'amore di Ippolito per Aricia (personaggio di pretta invenzione raciniana). Poi il rimorso e la lenta morte in un desiderio inappagato di purezza. L'esasperante, consapevole impronta della colpa che sovrasta anche la traboccante passione, traspare ancora nelle ultime parole di Fedra: « Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté - Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté ». « E' la morte d'una colpevole » disse lo Chateaubriand.

***

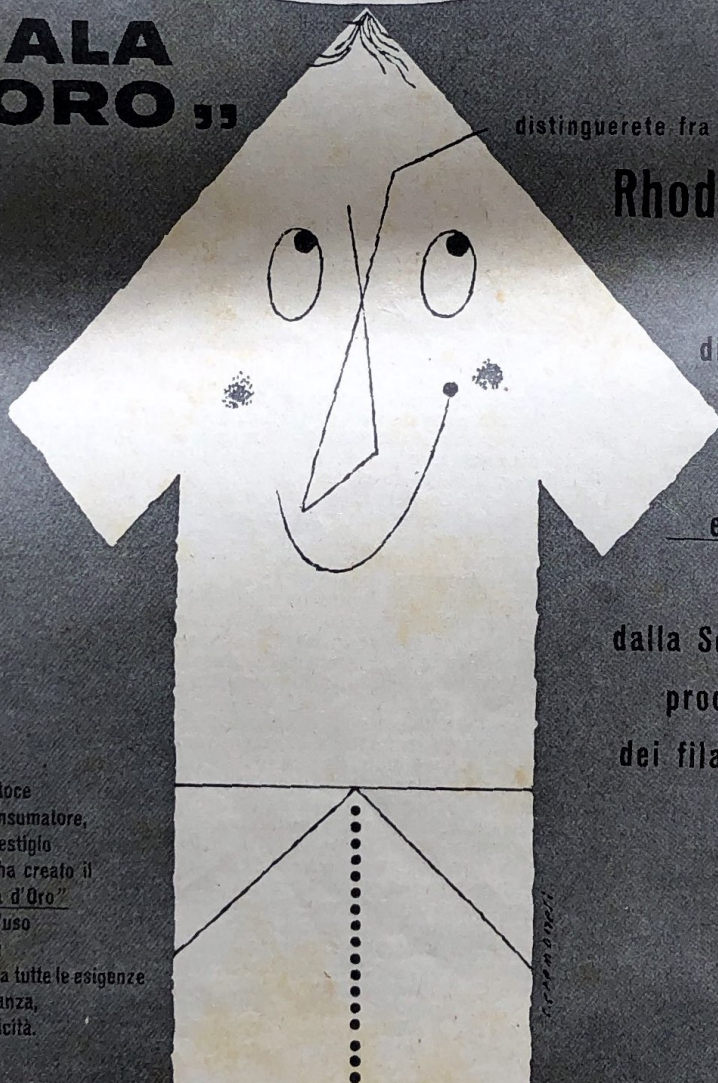
Su tutt'altro piano la *Fedra* di D'Annunzio (1909). Anch'essa è conscia della scelleratezza del suo amore; ma, comprendendo d'essere vittima sofferente delle leggi umane e divine, odia e maledice uomini e dei; onde si fa un vanto di questa sua peccaminosa passione, quasi un disprezzo voluto alla morale terrena e celeste. In questo istinto di ribellione Fedra ricalca i caratteri dell'eroe dannunziano (cfr. la *Prefazione* a *Più che l'amore*), che soffre « non per purificarsi d'una passione criminosa, non per espiare il suo peccato e per riacquistare la sua innocenza, ma per essere — al di là del terrore e della pietà — "l'eterna gioia del divenire"... La legge umana, l'ordine naturale, l'uso, il costume possono essere sovvertiti dal suo atto: ma il suo atto genera un cerchio di potenze più alte, una inaspettata sovrabbondanza di vita suprema ». I fondamenti cioè che nell'*Origine della tragedia* il Nietzsche aveva posto per l'uomo che tende alle vette eccelse del Titano: l'imprescindibile necessità della violazione delle leggi umane e divine.

L'amore di Fedra ha note fosche nella sua furia e nel suo realismo; quando essa s'avvede della sua irrealizzabilità, allora ricorre alla frode: nasce l'accusa tremenda. Con la morte di Ippolito sembra purificarsi la passione di Fedra; ma la vendetta della donna, che sa di essere vittima predestinata e odia la morte, non cessa neppure nell'istante del trapasso supremo, anzi essa si esalta nella sua colpa che la porta a spregiare la divinità di Artemide: « Nel mio cuore non è più sangue umano, — non è palpito. E giugnere col dardo — non puoi l'altra mia vita. Ancora vinco! — Ippolito son teco ». Tutto l'opposto di Francesca, vittima inconscia, che nella sua silenziosa tristezza va incontro all'ineluttabile morte.

***

La *Fedra* dell'Unamuno (1911) ha una visione tutta moderna del mito, sentito com'è da un animo pieno d'una mistica inquietudine, d'un tormento interiore, che è frutto della fede predominante. Non manca l'impronta della fatalità in Fedra; anzi, tale è il suo influsso e quello di forze occulte, che essa quasi confonde l'ineluttabile legge del fato con la provvidenza. E se la nutrice Enone pone l'equazione fatalità = debolezza d'animo, la donna risponde che la sua resistenza è stata accanita che invano ha chiesto al cielo lumi e conforto: oggi non c'è più speranza di estirpare un male così profondo.

(*Continua a pag.* **44**)

a colpo sicuro
prodotto di qualita'
SCALA D'ORO
rhodiatoce
con il marchio
di qualità
"SCALA D'ORO"
distinguerete fra i prodotti Nailon
Rhodia Italia
Rhodalba
di qualsiasi marca
quelli
controllati
e riconosciuti
perfetti
dalla Soc. RHODIATOCE
produttrice
dei filati.
La Soc. Rhodiatoce
a tutela del consumatore,
a difesa del prestigio
dei suoi filati, ha creato il
Marchio "Scala d'Oro"
e ne concede l'uso
solo ai prodotti
che rispondono a tutte le esigenze
di durata, eleganza,
economia, praticità.

PROLOGO E FINALE DELL'IPPOLITO

di Nicola Terzaghi

Il prologo è pronunciato da Afrodite, la quale avverte gli spettatori che vuol punire Ippolito perchè non la onora come ella desidera. Il giovane è tutto intento al culto di Artemide, e di essa sola si prende cura, dedito unicamente alla caccia che le è gradita: questa non sarebbe una colpa, ma è colpa, agli occhi della dea, non prestar reverenza anche a lei. Perciò, siccome Artemide non sa o non vuole ispirare Ippolito a distribuire egualmente la sua devozione, ed il giovane si esalta nella compagnia assidua di lei, Afrodite lo punirà; ecco, il giovane si avanza con i suoi compagni « e non sa che gli sono aperte le porte dell'Ade, e che egli vede per l'« ultima volta la luce del giorno ». E Afrodite, dopo queste parole piene di minaccia, si allontana.

Ora, chi consideri i poco più di cinquanta versi di questo prologo, non può sottrarsi ad una impressione: Euripide ha voluto fin da principio portare il problema se un innocente, che crede di avere nella sua innocenza il riparo contro ogni colpa e quindi contro ogni punizione ad essa conseguente, meriti di essere punito per il fatto di voler conservare la propria purezza di animo e di corpo, senza offendere nessun dio, ma senza onorare in modo speciale qualcheduno di essi, il cui culto contrasta con la sua mentalità e con la pratica di vita da lui presa a modello.

Evidentemente, dal punto di vista del sentimento umano, Ippolito ha ragione; egli stesso ne è conscio quando afferma che ogni uomo ha diritto di nutrire nel suo animo e nel suo pensiero un culto per quella divinità a cui si sente più vicino, e quando attesta di onorare Afrodite, ma di lontano e rimanendo casto, nella certezza che la protezione di Artemide basti a salvarlo ed a spianargli il cammino della vita.

La tragedia consiste in questo, che egli è innocente e pur sarà costretto a morire col doppio peso di una calunnia e di una maledizione, l'una e l'altra immeritata. Un tale stato di fatto doveva essere chiarito: ecco perchè Afrodite scende in terra a darne informazione, assumendosi in certo modo la responsabilità di quanto deve avvenire per esonerare Ippolito da ogni vera colpa e per fissare che al di sopra della volontà umana esistono e agiscono forze di cui non si comprende il carattere e la portata. Forse sarebbe meglio e più esatto dire, che la volontà umana non basta a salvare, perchè può venir coinvolta in azioni, di cui non è responsabile, e che conducono a rovina, senza che intervenga una giustizia equilibratrice a distribuire bene e male secondo il vero merito.

Questa spiegazione di Afrodite era necessaria perchè il senso della giustizia e della morale degli spettatori non si ribellasse di fronte alla sventura immeritata di Ippolito. Ma, posto il problema come Euripide voleva fare, essa è anche assolutamente fuori del dramma, è proprio *extra tragoediam*, alla stessa stregua di tutta la scena finale. In realtà la tragedia comincia al v. 58, con l'entrata di Ippolito in scena.

Lo svolgimento della tragedia è tale da far propendere verso la sola considerazione dell'ingiustizia di cui Ippolito è vittima e verso la sfiducia nella bontà e nella giustizia di quelle potenze divine, le quali dovrebbero soltanto aver di mira il bene ed esaltarlo e premiarlo. Ecco perchè il prologo di Afrodite è necessario, ed ecco perchè esso è destinato ad informare in precedenza non tanto di quello che è l'antefatto o la situazione fondamentale del dramma (chè l'uno e l'altro si rivelano nella prima scena dopo il prologo), quanto di ciò che accadrà alla fine, sì che gli spettatori siano preparati a sapere che in questo mondo esistono elementi inaspettati ed imponderabili i quali trascinano alla sventura,e si possono magari chiamare Dei. Così sarà salva la religione comune, e nel medesimo tempo sarà possibile di fissare nettamente i termini del problema che al poeta sta a cuore di proporre.

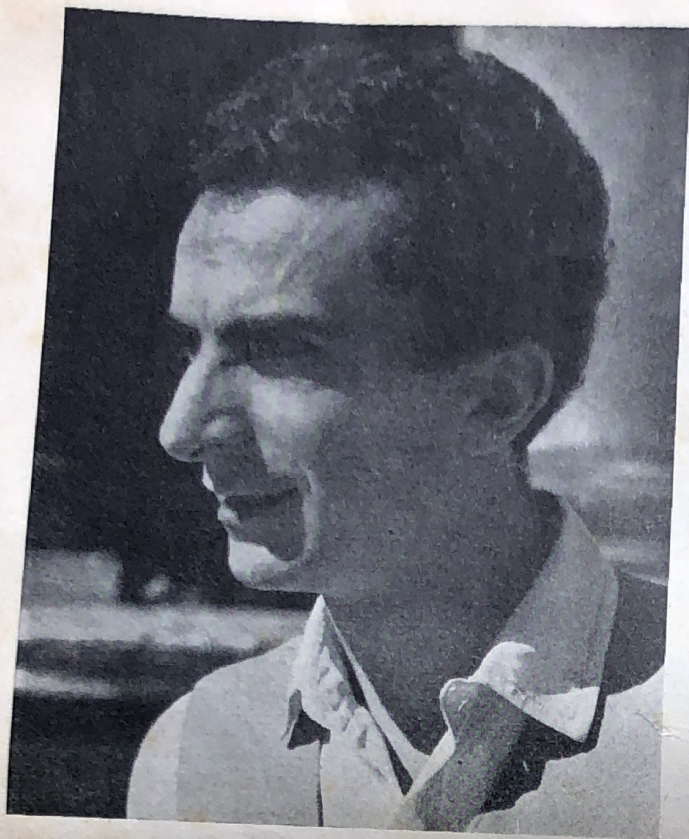
Il prologo euripideo è, dunque, nell'Ippolito una necessità.

Alla fine, apparisce Artemide, cui è commesso il compito di informare che Ippolito è morto per volontà di Afrodite. Ma come mai Artemide stessa non ha voluto o saputo salvarlo, ella che lo proteggeva, che lo amava, che conosceva la sua ferma e salda fede, la sua assoluta innocenza? E sì, che ella avrebbe voluto salvarlo; ma nessun dio usa ed osa attraversare od impedire i disegni di un altro: Afrodite voleva la perdita di Ippolito; Artemide non ha potuto far sì che quella volontà non trionfasse. Così, anche gli Dei sono impotenti, come gli uomini; ma questo è effetto dell'avere immaginato gli Dei a somiglianza degli uomini; e così si prospetta un altro lato del problema del bene e del male, e di quello dell'essenza e della potenza divina.

Euripide è lungi dal risolverlo: per lui l'apparizione di una Artemide è sufficiente a far sì, che, se non la sua coscienza ed il suo pensiero, per lo meno quelli dei suoi ascoltatori stiano contenti « al quia », si inchinino, senza discutere e senza cercar di capirlo, al volere divino, accettino il mito e la tradizione e si rendano conto, che forse c'è un potere imperscrutabile ed irresponsabile, il quale, stando al di fuori ed al di sopra dell'umanità, la regge (non diciamo che la guidi) senza una norma, a caso, magari, in grazia della sua iperscrutabilità ed irresponsabilità, a capriccio. Ed ecco che allo svolgimento razionale dei fatti si sostituisce il concetto del Fato, casuale e capriccioso in apparenza, ma ineluttabile, dinnanzi al quale gli uomini non possono fare altro che rassegnarsi.

La rassegnazione è appunto l'insegnamento che il *deus ex machina* impartisce; ma il *deus ex machina* è nel medesimo tempo il punto fermo che delimita nettamente il problema posto nella tragedia e l'impossibilità di risolverlo. Esso è, in sostanza, l'indice dell'impotenza di Euripide a condurre a termine il dramma, a cagione dei presupposti filosofici e critici che egli vi aveva inserito. Arrivato il momento, in cui si trattava di mostrare tutta la fragilità dell'edificio religioso nel quale aveva sede il mito, Euripide non aveva nè poteva avere la risoluta volontà di giungere alle ultime conseguenze.

Ora, questo era il mito, perfettamente simile a quello di Bellerofonte, salvo che questo riusciva a salvarsi; nè Euripide aveva potere di cambiarlo. Se lo aveva scelto come materia della sua tragedia, non lo aveva evidentemente fatto per risolvere, ma per proporre il problema che esso offriva. Ma non poteva andare oltre: a lui non era permesso di mostrare le sue divinità associate, consciamente ed ingiustamente, nella rovina di Ippolito e quindi nella punizione di quella sua colpa di eccessiva innocenza, quali appariscono alla ragione umana, che si ribella al male allorchè esso non è meritato. Egli poteva ragionare su ciò, ma lo faceva perchè non aveva più fede: e chi ragiona sulla fede mostra già di averla perduta. Non poteva però pretendere che il pubblico lo seguisse fino alle conseguenze estreme del suo ragionamento, costringendolo a sottilizzare ed a rimuginare il problema del bene e del male, della giustizia e dell'ingiustizia, reale od apparente degli Dei. E, perchè non poteva pretenderlo, doveva troncare l'azione del dramma là dove questo aveva fissato il netto distacco tra la realtà offerta dal mito ed il bisogno umano di bontà e di giustizia. Quindi, a quel punto, faceva intervenire la divinità, affinchè spiegasse che così era accaduto, perchè gli Dei così avevano voluto: di fronte alla volontà divina gli uomini sono impotenti, e debbono, con fede, accettarla, anche se non la comprendono.

Nell'Ippolito la vera tragedia finisce con i versi 1265-1267, quando Teseo concede che si conduca alla sua presenza il corpo maciullato del figlio, con la scusa di indagare da lui stesso in punto di morte se è veramente colpevole o no. Qui comincia il rimorso e la resipiscenza dell'eroe; nell'uno e nell'altra c'è già la sua punizione umana, il principio del pentimento, diciamo pure la *catarsi* della colpa. La tragedia è finita: finchè vive, Teseo avrà dinnanzi agli occhi l'immagine del giovane innocente, il quale, reso forte appunto dalla sua innocenza, potrebbe perdonarlo, anche se il perdono non venisse espresso con le parole messe in bocca a lui morente. Tutto quello che segue è un di più: il piccolo coro, che esalta la potenza di Afrodite, non fa se non anticipare la successiva affermazione di Artemide, che rigetta la responsabilità e la colpa di tutto sulla dea sua rivale; l'apparizione di Artemide stessa, come abbiamo già spiegato, vale soltanto a spostare l'inconcepibile fatto umano su di un piano al quale non è permesso agli uomini di salire; il dialogo fra Artemide, Ippolito e Teseo, rinforzando il concetto dell'innocenza umana e della colpa divina, serve unicamente a metter fuori da questa medesima colpa Teseo, in quanto, perdonato dalla sua vittima, egli è in certo modo purificato e condotto a rassegnarsi nella coscienza di non potersi opporre agli Dei e di non poter lottare con la loro volontà.

ORAZIO COSTA

LA REGÌA

Le parole con le quali Ippolito offre la corona a Diana, cui si sente votato, rappresentano l'aspirazione di questo personaggio ad un altissimo ideale di purezza. La caccia è per Ippolito un modo di « incontrarsi » con Diana, della cui unica compagnia egli si compiace. I suoi compagni di caccia, che lo seguono nelle sfrenate corse dietro le fiere, gli creano intorno un particolare isolamento dalla vita degli uomini, nel quale egli riesce a incontrarsi, in un colloquio spirituale, con la divinità. Ed è interessante notare come le parole con le quali Fedra rivela, quasi in un apparente linguaggio da folle, il suo amore per Ippolito, siano estremamente vicine a quella che è la spiritualità di Ippolito stesso: Fedra sente che Ippolito non è rintracciabile che in questa atmosfera di natura e di caccia.

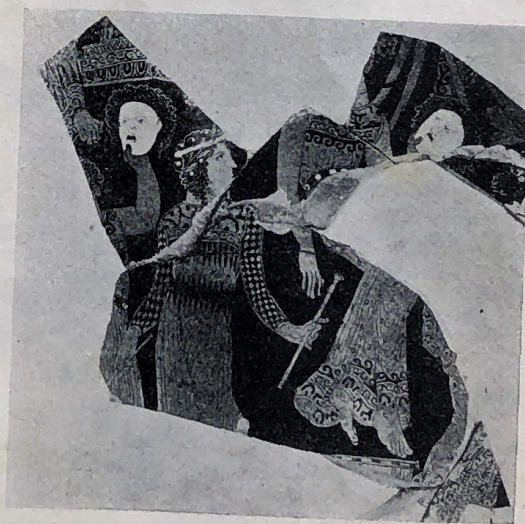
Senonchè, il provenire dal sangue di Pasifae esigerebbe in lei non una contemplazione in purezza, ma l'assolvimento della passione che, nei riguardi d'Ippolito, è assolutamente impossibile, proprio in quanto Ippolito rappresenta il paragone della purezza. Ma, fra la volontà di purezza d'Ippolito e lo sforzo di mantenersi pura di Fedra, s'intromette la presenza sorda, tutta terrestre, di una carnale nutrice che s'illude di poter avvicinare questi due esseri, creando invece il disastro, nell'indignazione d'Ippolito che per Fedra diventa un oltraggio e il motivo d'una insanabile disperazione. E noi pensiamo che forse proprio per l'intromissione della nutrice, Fedra si macchi del suo vero delitto: l'accusa a Ippolito di un impensabile attentato alla sua onestà. Non è da meravigliarsi, invece, che Ippolito non voglia scendere a giustificarsi di fronte al padre, e non è neppure da ammettere il motivo della promessa del silenzio; egli sente che la sua purezza, per essere tale, deve essere totale e il giustificarsi sarebbe un fatto troppo umano per permettergli di rimanere degno degli dei. Infatti proprio in premio di questa rigorosa concezione della propria purità, nella quale del tutto naturalmente perdona al padre la maledizione lanciatagli e la morte, egli riceve, negli ultimi istanti della sua vita, il dono di vedersi accanto la divina compagna della sua giovinezza.

E' qui che la tragedia raggiunge il suo punto sublime; qui riconosciamo, come in quasi tutta la grande tragedia greca, una misteriosa aura di conforto cristiano. Anche se questa arcaica e pur pietosa divinità, incommensurabile con l'umano, non può seguire il suo fedele nella solitudine del trapasso.

* * *

I Cori dell'Ippolito, di grande afflato lirico, sono nella corrente della grande tragedia greca e particolarmente là dove il coro, in uno slancio di liberazione dall'incombente tragedia, brama, quasi a eco delle iniziali parole di Fedra, un luogo dove rifugiarsi dall'incubo d'una insorgente profezia. E' proprio questo insorgere della profezia nella lirica dei cori che esige, a parer nostro, l'esecuzione corale, all'unisono di molte voci consonanti, acciocchè il « raptus » profetico-tragico risulti, com'è, un fatto di estasi collettiva. Sull'ansia della quale, soltanto possono distaccarsi le voci dei personaggi. Così il nostro sforzo sarà stato quello di rendere ai cori la loro ultraindividuale personalità che tenga conto della fede e della pietà dei singoli elementi, fondendoli in una somma unitaria che nasce, sovrastandole, dalle varie voci di cui conserva l'umanità ma ne supera, arcanamente, la razionale perspicuità.

E cercheremo di mostrare come, in questa tragedia, la piccola folla delle donne viventi nella reggia, all'annuncio di un male, che ha colto la regina, e che, fin dall'inizio, viene presentito come indizio di maggiori sciagure, si coaguli improvvisamente in un assieme che fa delle singole personalità una presenza nuova, la quale già di per sè è proprio testimonianza del manifestarsi dell'avvenimento tragico. E ciò non solo attraverso l'unisono delle voci, ma anche attraverso la danza che mano a mano, superando i primi atteggiamenti individuali, pervaderà di un unico motivo il corpo di questo proteiforme essere nuovo.

ORAZIO COSTA

Allegoria tragica - Frammenti di cratere attico, da Taranto, del principio del IV sec. a. C. (Würzburg, Museo dell'Università)

L'AZIONE SCENICA

MASSIMO GIROTTI

PROLOGO. — Afrodite dichiara la propria inimicizia per Ippolito, che le nega onore, anzi, solo fra i cittadini di Trezene, la va infamando. A lui predestina acerba fine, servendosi appunto dell'amore, che, istigata da lei, ha concepito per il giovinetto la matrigna Fedra.

Appare quindi, accompagnato da uno stuolo di giovani amici cacciatori, Ippolito, che, offerta dopo un breve inno una corona di fiori ad Artemide, rifiuta omaggio, benchè ammonito da un vecchio servo, alla immagine di Afrodite.

PARODO O CANTO D'INGRESSO DEL CORO. — Un coro di donne di Trezene (dove si svolge l'azione) accenna a un misterioso male che consuma la regina Fedra, tentandone per ipotesi e domande successive spiegazioni.

PRIMO EPISODIO. — Fedra, uscita dal gineceo attorniata da ancelle e dalla Nutrice, s'agita smaniosa in una specie di delirio, confermando la gravità del suo stato. Solo dopo un insistente martellare della Nutrice, s'induce a confessare il suo male segreto: l'amore per il figliastro. La Nutrice, costernata dalla notizia, grida di voler morire, chè, « anche gli onesti pure repugnando, amano il male ». Il coro le fa eco, presagendo sciagure. Fedra, narrata la propria vana lotta contro la forza della dea d'amore Afrodite, si dichiara risoluta a morire per lasciare ai figli un nome onorato.

La Nutrice, sgomenta del funesto proposito della regina, revoca le proprie parole, celebra l'onnipotenza di Afrodite a cui nessuno può sfuggire, biasima la signora che vuol resistere alla dea, l'incita ad amare e promette un rimedio al male. Fedra, esausta piuttosto che fiduciosa, infine cede, a patto che nulla trapeli a Ippolito.

PRIMO STASIMO O PRIMO INTERMEZZO DEL CORO. — Il coro di donne esalta la potenza di Eros e Afrodite, senza per altro dissimularne i perniciosi effetti (nozze fatali di Eracle con Jole, di Semele con Zeus).

SECONDO EPISODIO. — Irrompe in scena Ippolito inorridito dalle confidenze e proposte fattegli dalla Nutrice, imprecando contro l'intera schiatta femminile. Ma la Nutrice l'ha prima indotta a giurare il silenzio; così Ippolito per ora si propone di uscire da Trezene, in attesa che torni il padre Teseo. Fedra, che ha udito senza dir sillaba l'alterco, maledice e scaccia la Nutrice, ottiene dal coro a sua volta promessa giurata che tacerà sull'accaduto, e riconferma la propria volontà di morire, non senza oscure minacce per Ippolito.

SECONDO STASIMO O SECONDO INTERMEZZO. — Il coro si augura vita non umana, ma d'uccelli da poter trasvolare lontano, sulle rive adriatiche o tra i felici giardini delle Esperidi. Per contrasto torna poi col pensiero al viaggio della nave che fra i maligni auguri portò Fedra dalla nativa isola di Creta al porto di Atene.

TERZO EPISODIO. — Fedra ha compiuto frattanto il suo disegno, impiccandosi, come annunzia un'ancella. Teseo, reduce da un sacro pellegrinaggio, è accolto dai servi e dal coro costernati; nella mano della sposa suicida scopre le tavolette che accusano Ippolito d'aver attentato al suo onore. Alle grida di Teseo accorre Ippolito, e il re, senza volerne intendere le discolpe, lo maledice con uno dei tre voti di cui il suo padre Poseidone gli ha promesso l'adempimento. Ippolito, così, bandito dal regno e votato a sicura morte, si congeda dalla città e dagli amici protestando la propria innocenza.

TERZO STASIMO O TERZO INTERMEZZO. — Il coro — che non ha potuto in virtù del giuramento chiarire il suo errore a Teseo — è indotto a gravi considerazioni sulla provvidenza divina e compiange il destino del giovane innocente.

ESODO. — Arriva un messaggero a narrare la sciagura piombata su Ippolito appena fuori dei confini di Trezene: un mostro uscito dal mare ha sbandato i cavalli, il cocchio s'è infranto contro le rupi e la infelice vittima della maledizione paterna è ormai in fin di vita.

Teseo concede gli sia recato innanzi lo sventurato figlio, per convincerlo della sua colpa. Breve coro che celebra la potenza di Afrodite. Sopravviene Artemide, che rinfaccia amaramente a Teseo la sua precipitazione, e, spiegatagli la malignità di Afrodite e la falsità delle accuse di Fedra, lo riconcilia col figlio agonizzante. A Ippolito, la dea promette, in compenso della morte prematura, omaggi quasi divini dalle giovinette di Trezene e l'immortalità della poesia.

Nell'*Ippolito* c'è una donna trascinata da una passione fatale, che però sa resistere, e resisterebbe sino alla morte, se non intervenisse l'esortazione, galeotta, ma ispirata a reale effetto, d'una persona cara. Cede allora, pur continuando a reluttare; e quando il tentativo fallisce, trova il coraggio di togliersi la vita. Non è la Fedra della tradizione; ma è pur sempre una figura che attira il nostro interesse, o almeno ispira la nostra pietà.

Se non che, tutto è poi sciupato dalla lettera calunniosa. Il particolare della calunnia, tipico ed immutabile nella leggenda della donna adultera, conveniva alla Fedra raffinata e purificata; e insozza d'una turpe macchia una figura d'altronde gentile e ideale.

A parte ciò, la tragedia che, conforme il titolo, s'impernia più sulla figura di Ippolito che non su quella di Fedra, è costruita con senso di misura e d'equilibrio perfetto, ed è animata da cima a fondo dall'ispirazione e da un alito finissimo di poesia; e a buon diritto fu sempre annoverata tra i puri capolavori d'Euripide.

ETTORE ROMAGNOLI

LA SCENA E I COSTUMI

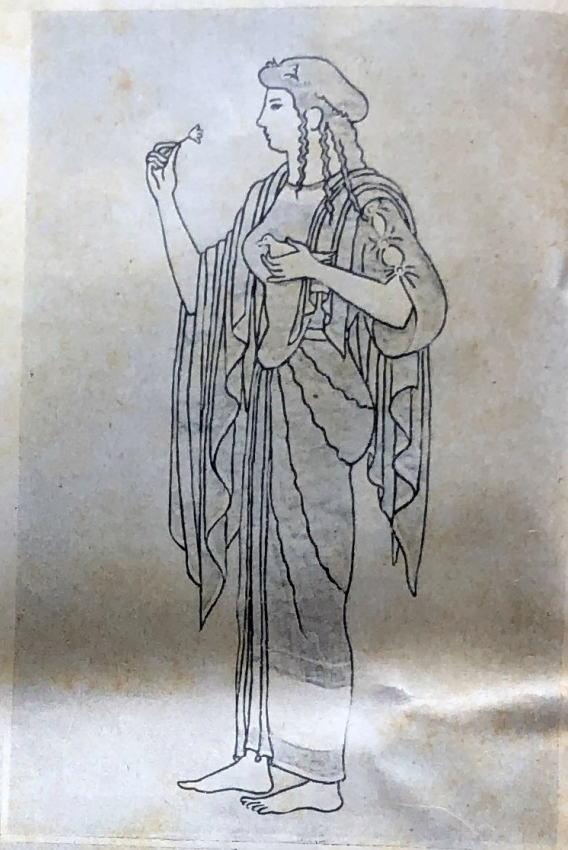
VALERIA COSTA

AFRODITE

ARTEMIDE

La scena vuole essere una libera interpretazione nello stile miceneo di una reggia, in cui l'ala destinata a residenza femminile sia riunita a quella destinata a residenza maschile, mediante un colonnato prospiciente ad un grande atrio o cortile. E quindi, la azione avviene non tanto davanti alla facciata della reggia, come è consuetudine tradizionale della tragedia greca, ma all'interno di essa, non lontano dagli appartamenti privati della regina e da quelli dove il giovane Ippolito banchetta con i suoi compagni di caccia.

Nei costumi abbiamo avuto cura che fossero riconoscibili due linee: una linea minoica, che si suppone importata dalla figlia di Minosse e di Pasifae, e una linea attica, mantenuta a Teseo e da Ippolito, personaggi, questi ultimi supposti meno inclini a subire l'imposizione del gusto della regina. Per la scelta dei colori, si è partito dai due antagonisti, Fedra e Ippolito, come due elementi di massima luce. Va ricordato che proprio Ippolito dichiara di non amare i riti notturni e che Fedra, « la splendente », porta nel suo stesso nome la testimonianza di una solarità che trova nell'oro, nel giallo e nel bianco i suoi accenti. Le divinità appariranno nelle stesse vesti crisoelefantine dei simulacri che si trovano alla porta della reggia. Nell'insieme, si sono volute mantenere note chiare e luminose ma nello stesso tempo consumate dalla luce del sole: lo spettacolo avvenendo di giorno, conviene che l'autentica luce del sole si sposi familiarmente ai colori dalle tonalità di terre.

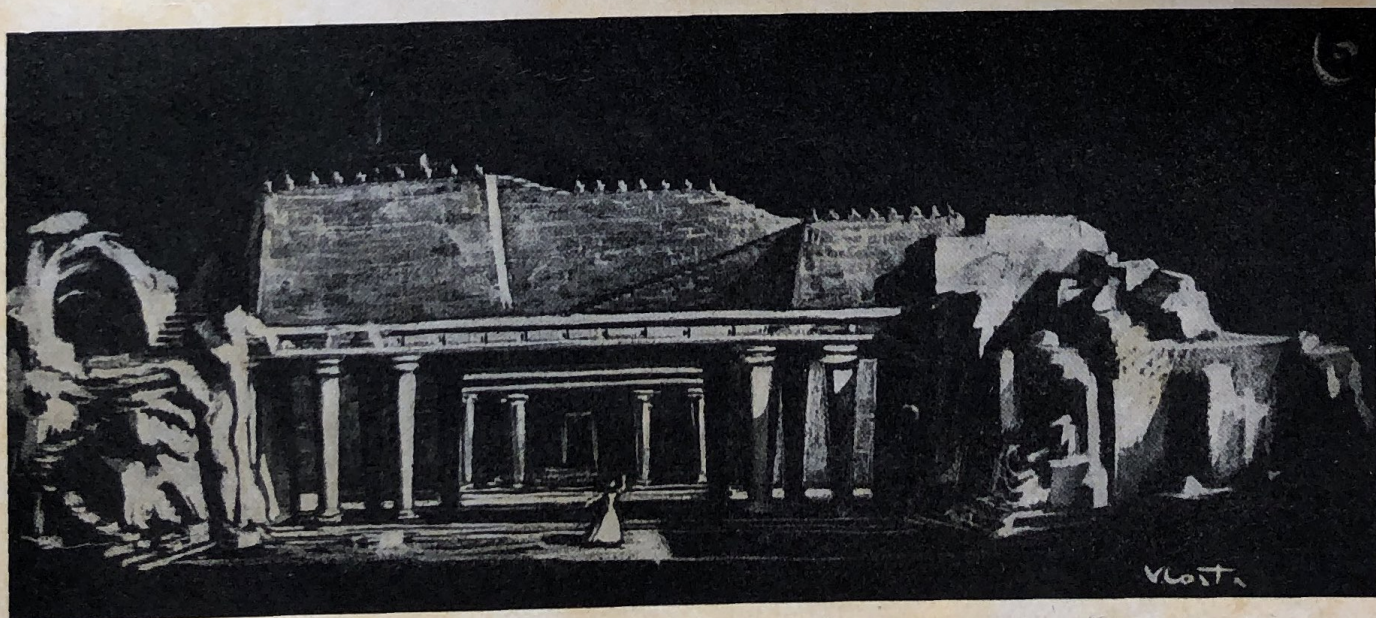
VALERIA COSTA

IPPOLITO

FEDRA

TESEO

Cipride, l'animo indomito
guidi tu dei Celesti
e dei mortali, e con te
il figlio dalle penne cangianti
Avvolgendoli in rapido volo.

EURIPIDE

(Ippolito)

BOZZETTO DELLA SCENA

ANGELO MUSCO

LE MUSICHE

Esporre così, a lavoro compiuto, gli elementi di ragione che mi hanno guidato nel comporre le musiche per l'*Ippolito* di Euripide, è impresa alla quale mi sottraggo, non foss'altro che per evitare a me stesso un processo involutivo nel quale mi troverei a sostenere insieme la parte dell'imputato e del giudice.

Preferisco invece accennare agli elementi emotivi ed istintivi impostimi, in un certo senso, dall'ambiente musicale dal quale ho voluto trarre ispirazione e suffragio.

Per istinto, infatti, sin dai primi incontri con la tragedia greca, ho attinto alle forme più pure della tradizione popolare della Sicilia, della terra dove son nato; tradizione che, pur nel particolare tipo di eclettismo insito nello spirito siciliano, ha mantenuto intatti i caratteri originari. Sicchè, accertata l'esistenza — nelle rivelazioni misteriche e nella formazione conseguente dei miti della grecità — di canti rituali, di canti corali nati dalla particolare atmosfera della religiosità mediterranea, ho voluto riaccostarmi a questa sensibilità, mediandola attraverso il senso profondamente umano della « coralità » siciliana.

Ciò detto, è chiaro come io mi sia lasciato tentare per l'interludio che descrive musicalmente la sciagura di Ippolito dall'immediato confronto con i ritmi via via incalzanti ed esasperati dei nostri « cantastorie »; così come le « lamentazioni » funebri mi sono state proposte dalle note doloranti delle prefiche nella nostra ancor viva tradizione popolare. Nella realizzazione dei cori mi sono attenuto a due diverse espressioni sonore: l'una in scena — il coro delle donne trezenie — che si esprime in forma monodica, l'altra, al di fuori della scena, in funzione orchestrale, che tende a fondersi cioè con l'orchestra per una più intensa plasticità sonora.

Mi sono giovato in massima parte di un organico orchestrale basato quasi esclusivamente su strumenti a fiato ed a percussione, e sulle Ondes Martenot.

ANGELO MUSCO

LA COREOGRAFIA

(continua da pag. 14)

che quello suggerito dalle suddette considerazioni generali. Tali considerazioni, infatti, non sono altro che risultato d'una analisi teorica e storica dell'evoluzione del teatro della Grecia antica, origine della nostra odierna cultura teatrale. E' facile scoprire che nelle prime forme perfette di spettacolo, cioè nel teatro di Eschilo, la Danza è ancora genuina forza elementare nei testi corali: essa li vive insieme e indivisibile con la parola, per esprimere e celebrare, come in un culto religioso, i misteri che muovono il dramma. Nel teatro di Sofocle, invece, dove la parola arriva a un suo significato poetico più concreto e definito, il dinamismo del movimento corale suggerisce come una freddezza, un raggelamento dell'espressione, e quindi una plasticità significante che si può realizzare con un sopravvento del movimento spaziale su quello propriamente ritmico. Quando poi il testo parlato oltrepasserà questi limiti del concentrarsi nell'essenza della tematica del dramma, e tenderà verso giuochi più estesamente teatrali, ossia verso quell'arabesco che già nel teatro euripideo tanto si vede annunciarsi, allora anche la Danza prenderà sviluppi autonomi: essa, pur rimanendo mezzo per rendere plasticamente visivi i testi, si avvia verso stilizzazioni più libere, anzi spesso, per lo meno nei momenti in cui il testo letterario tocca vertici di alta esaltazione, diventa vera e propria « aria danzata ». Comunque, resta chiaro che la Danza, tanto per il suo significato fondamentale, quanto per le sue complesse possibilità espressive, non solo è coefficiente intrinseco di una espressione d'arte, ma, proprio come è nel caso di questi spettacoli greci a Siracusa, è coordinatrice di tutti gli elementi che concorrono alla realizzazione teatrale dei testi poetici.

Dato che lo spettacolo andava realizzato in movimento, occorreva anzitutto ricercare il centro drammatico di ciascuna delle due tragedie, trovare atteggiamenti, gesti e moti ispirati alla parola e non imitativi, con essi istituire un rapporto fra il testo, le musiche, lo spazio e l'ambiente scenico particolare. Lo stile dunque non è reso a imitare espressioni figurative ricavate dalla plastica o dalla ceramica antica, come è malinteso comune, ma è ricreato secondo una espressione primordiale che, se è « greca », lo è perchè parte dallo spirito del dramma greco, e quindi non può diventare cinese... Il processo coreografico nasce dal dramma, e non fa altro che ridare, riaccendendolo visivamente, il contenuto interiore, oltrechè sottolinearne la struttura. Tale disciplina esclude l'arbitrario nei gesti, e assegna alla Danza la misura che le compete nella rappresentazione.

Una volta dunque concordati questi punti di vista con i registi responsabili del massimo onere degli spettacoli, non è stato difficile inquadrarli nella realizzazione pratica delle coreografie.

Per l'« Elettra » la coreografia si condensa in plastici atteggiamenti del coro che ripercorrono le stesse fasi della tragedia, accentuandone la tensione, il ritmo e l'efficienza visiva. Figure ferme e legate si compongono in maniere talvolta uniformi, talvolta contrappuntate, mai dinamiche, appunto perchè il testo di Sofocle esige proprio questa contenutezza espressiva.

Per l'« Ippolito », invece, l'esigenza d'una maggiore fantasia, quasi decorativa, proposta dalla stessa tragedia, ha richiesto di raffinare gli accordi dei gesti e di portarli, nei momenti opportuni, a una significazione di danza più sviluppata. Da ciò deriva se in questo spettacolo gli atteggiamenti e i movimenti plastici del coro culminano talora in evoluzioni coreografiche, come ad esempio: nell'« Inno a Eros » (in quattro parti: *a*) rituale; *b*) drammatico; *c*) lirico; *d*) patetico); nei « Presentimenti della tragica avventura di Ippolito »; nell'« Inno a Afrodite »; e nella « Danza funebre in memoria di Ippolito » che conclude la tragedia.

AURELIO M. MILLOSS

ANTONIETTA VIGANÒ

INTERPRETI dell' IPPOLITO

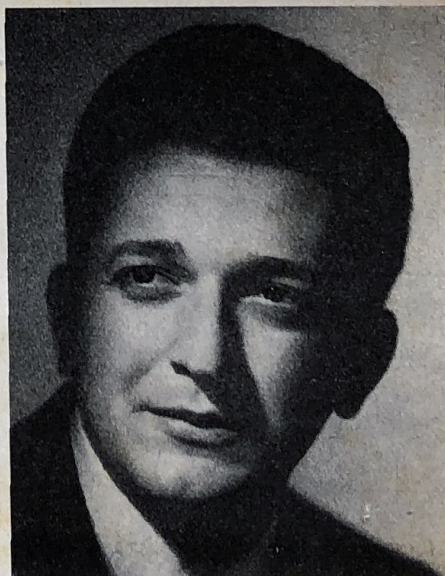
ELENA ZARESCHI

GIOVANNA SCOTTO

GIANNI SANTUCCIO

EDDA VALENTE

GIOVANNA GALLETTI

EDMONDA ALDINI

NANDO GRECO

ARCHITETTURA TEATRALE NELLA SICILIA ELLENICA

di Carlo Anti

Siracusa è l'unico centro di continua e intensa vita teatrale greca ricordato dagli scrittori antichi accanto ad Atene, culla indiscussa della tragedia, mentre, per la commedia, è ricordata in primo piano proprio Siracusa. Per influsso di questa, affermatasi almeno dagli inizi del V sec. a.C. grande e feconda metropoli e focolare massimo della cultura greca in Sicilia, l'attività teatrale si diffuse in tutta l'isola; ma, come, nella Grecia propria, il teatro visse della luce riflessa di Atene, così in Sicilia la mancanza di significative notizie storiche per le altre sue città greche ed i teatri ivi superstiti mostrano che esse vissero nell'alone di Siracusa, unico centro teatrale creatore nel campo poetico ed in quello architettonico.

La cultura corrente è ancora ferma alla convinzione, derivata già nel Rinascimento da una troppo estensiva interpretazione di quanto scrisse in proposito Vitruvio, vissuto all'epoca dell'imperatore Augusto, che l'unico tipo di teatro usato dai Greci fosse quello a cavea semicircolare, di cui esempio superbo è appunto il teatro siracusano, dove oramai da quasi mezzo secolo si svolgono gli spettacoli che meritamente ne hanno rinnovato la fama. L'indagine scientifica aveva solo ipotizzato delle forme embrionali più antiche, sempre peraltro nello schema semicircolare. Ora, da dieci anni, studi e scoperte nuove hanno dimostrato che nei primi due secoli della vita teatrale greca, dalla metà del VI sec. a.C. alla metà del IV, dunque per il periodo più glorioso del dramma antico, i teatri allora in uso, seguendo una tradizione architettonica risalente almeno al principio del II millennio a.C., ebbe forme assai diverse, con la cavea rettilinea oppure a tre braccia rettilinee disposte a schema trapezoidale con l'edificio scenico per base. Il teatro semicircolare a tutti noto fu invece geniale creazione di un grande architetto, probabilmente Policleto minore, il costruttore, intorno alla metà del IV sec. a.C., del meraviglioso e conservatissimo teatro di Epidauro.

Come per la poesia, così per l'architettura teatrale la Sicilia segue l'esempio di Atene, ma non senza una sua autonomia creativa.

Ricerche anche recentissime hanno segnalato nella Grecia propria resti monumentali ben chiari e sicuri di questi teatri arcaici ad Atene, Oropòs, Thoricòs, Corinto, Argo, Tegea e Cheronea, oltre alcuni minori, ma ancora una volta la Sicilia non è seconda alla Grecia.

A Siracusa, nell'ambito stesso del suo grande teatro e nelle immediate vicinanze, sono testimoniati: una grande gradinata rettilinea e un palcoscenico elevato su colonnine destinato a rappresentazioni comiche, ambedue risalenti con ogni probabilità ancora al VI sec. a.C., un primo abbozzo di teatro a schema trapezoidale e infine un più organico teatro trapezoidale, costruito fra il 475 e il 470 a.C. al tempo di Eschilo, che fu più volte in Sicilia e a Siracusa, morendo infine a Gela. Per questo teatro conosciamo anche il nome dell'architetto ideatore: Damòcopo.

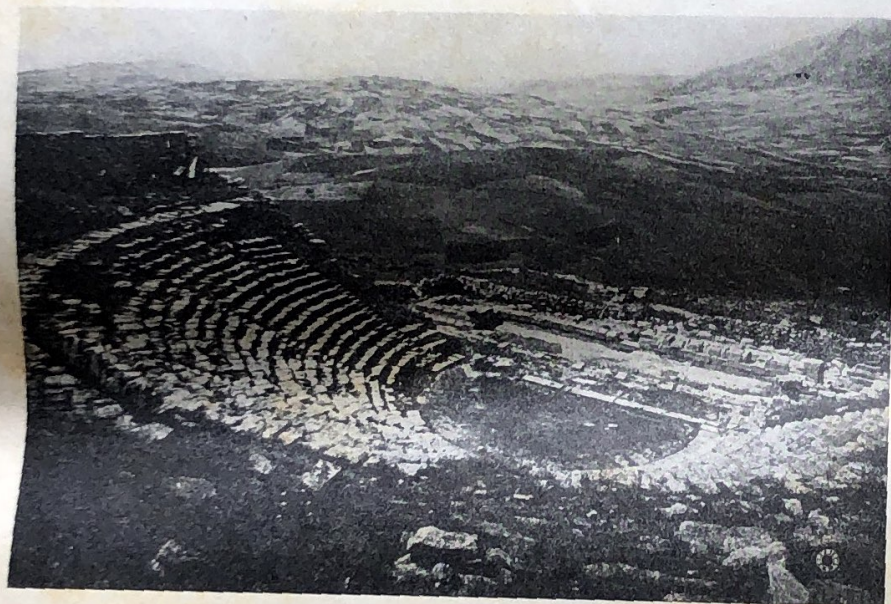
Una sua imitazione, molto bene conservata si sta scavando a qualche chilometro da Piazza Armerina per opera di una missione americana diretta dallo svedese Erik Sjöqvist.

Il primo impianto semicircolare del teatro siracusano si può collocare, con ogni verosimiglianza intorno al 335 a.C. dopo i primi teatri di questo nuovo tipo apparsi in Grecia: Epidauro, Megalopoli, Atene. Esso fu costruito al tempo di Timoleone, il costitutore del periodo più felice di regime democratico a Siracusa, e, dovendo servire contemporaneamente da parlamento e da teatro, era fornito di speciali dispositivi scenotecnici (palcoscenico mobile) affinchè le esigenze teatrali non disturbassero l'impiego della cavea in occasione delle grandi adunate politiche. Questo teatro corrisponde all'attuale cavea fino all'acquedotto tuttora visibile in corrispondenza del VI giro di sedili a monte dell'ambulacro che divide il teatro in due zone distinte. Il teatro fu poi portato all'attuale ampiezza da Jerone II intorno al 230 a.C. In seguito i Romani adatteranno cavea ed edificio scenico alle loro esigenze sociali e scenotecniche in tre riprese successive.

Il teatro di Timoleone è quello che troviamo più frequentemente imitato nel resto della Sicilia, ad Acre, a Segesta e a Tindari e la loro dipendenza diretta da Siracusa e non dagli esempi della Grecia propria, è provata dal fatto che in essi le pàrodoi, cioè gli ingressi laterali all'orchestra, sono più spesso normali, anzichè paralleli al fronte scenico, dispositivo tipico di Siracusa, ignoto invece al tipo ateniese.

I teatri ora ricordati non sono i soli superstiti in Sicilia. Altri risiedono a Catania e, famoso fra tutti per la sua posizione panoramica, a Taormina, ma, così come si presentano oggi, corrispondono quasi completamente a ricostruzioni romane. In qualcuno di essi, sotto le strutture ora visibili, non mancano resti o indizi di una fase arcaica, come ad esempio a Catania e Segesta. Un teatro in corso di esplorazione è segnalato anche a Heraklea Mìnoa sulla costa meridionale e certo altri se ne troveranno, specialmente di arcaici, se, oltrechè agli indizi di cavee semicircolari, si baderà anche agli indizi di schemi rettilinei, come insegna l'esempio di Aidone.

Particolare del Teatro Greco di Siracusa inquadrato da Angelo Maltese →

I TEATRI ANTICHI
DELLA SICILIA

E' una strana notte di fuoco; il sole scende paurosamente tra i monti, cala sul mare, s'infrange negli abissi; un riverbero acutissimo avvolge il cielo e lontane appaiono le prime stelle.

Sulla Sicilia, come emanato dalla stessa terra, sale un velo denso di sabbia e di calore. E' una strana notte infinita. Da poco o da molto, chi sa, si sono spente le voci più pure dei poeti, i canti più dolci degli aedi, i ritmici colpi degli scalpelli, il coro uguale e lento degli uomini in opera.

Su secoli di civiltà è scesa la notte.

Per le piane solitarie non erra più la lira vagabonda di Arione, il canto di Stesicoro; nelle capanne dei pastori le fistule più non accompagnano i delicati idilli di Teocrito.

E' notte. E' pace. Sparse qua e là, a nord e a sud di quest'isola immensa riposano le ossa bianche dei templi, delle case, dei teatri. C'è solo, acuto e continuo il canto dei grilli, che ritma quasi con spasimo il pensante silenzio.

Ma se ascolti, se ascolti attentamente, poggiando l'orecchio al suolo odi un respiro lontano, leggero, che muove le viscere della terra: qualcosa vive ancora assopita. Se alla luce del sole, le pietre rispondono fredde con assente mutismo, ora, che l'astro infuocato discende, ora che la notte avanza silente, esse riprendono a vivere.

E' Segesta, la prima a svegliarsi, a scrollare la polvere tenace che la ricopre. Fra i suoi monti non c'è più luce, nella gola paurosa che la circonda gracidano le rane, il loro ultimo saluto al giorno; ma il resto è silenzio. Lungo la strada che sale al tempio, le agavi bianche sembrano una schiera di vergini, un corteo evanascente di candore, e intorno alle alte colonne si muovono arbusti leggeri, quasi piccoli bimbi curiosi. E su, nel teatro, che si apre all'abbraccio del cielo, brulica una folla silenziosa e incorporea, animato consesso di ombre. Tacciono e sale per l'aria il suono triste di un

TAORMINA

SEGESTA

. . . . . grava su Tifone
l'Etna nevosa colonna celeste,
d'acuto gelo perenne nutrice;
mugghiano dai suoi recessi
fonti purissime d'orrido fuoco,
fiumi nel giorno riversano

PALAZZOLO

canto: « O mortali, come la vostra vita considero uguale al nulla! Quale, quale uomo è in sè felice? Felicità è un'ombra che subito precipita ».

A Edipo che fugge dalla sua città, così parla il popolo Tebano e lo segue lungo il pianto. E' notte, è morte; ma racchiusa, come cullata in uno scrigno profondo, fra le pietre scure della cavea, la vita parla ancora per la bocca dei poeti più grandi.

E, ascolta, è un risveglio per tutta l'isola, ogni angolo, ogni pianta o valle o monte si scuote, si anima.

Ora è Tindari superba che ripete nel suo teatro le accorate parole di Antigone: « Senza compianti, senza amici, senza imenei qui m'inoltro pel dolente cammino...; nessuno v'ha che d'un solo lamento accompagni questo incompianto destino ».

E ora è Selinunte, coronata da un mare cupo e balenante che ascolta gli straziati lamenti di Prometeo: « ...Terra, che a tutti sei madre, e tu, onniveggente occhio del sole, guardate quello che soffro io, dio, dagli dei. Guardate da quali tormenti indegni straziato per infiniti anni io soffrirò ».

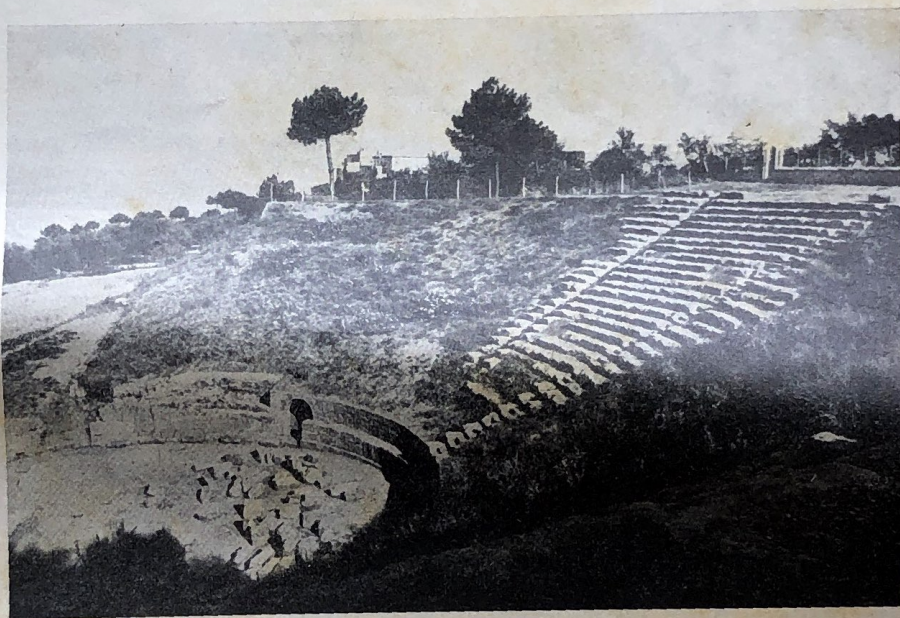
E l'eco si ripercuote di riva in riva, di sponda in sponda e giunge nella notte che si sbianca a Taormina, colorata di neve e d'azzurro, a Gela, ad Acre, a Siracusa.

A Siracusa pare che la notte si faccia più chiara, quasi lucente e che un sole nuovo si accenda sul mare, sulle campagne, sulle fonti sacre ed ombrose, sul grande, risonante teatro. Una folla immensa, incontenibile assiste muta, compatta, quasi una cosa sola con le pietre e la terra, ad un nuovo spettacolo.

Ascolta: ora è Ippolito che torna festoso dalla caccia, e Fedra che straziata si dilania nel suo folle destino, è Teseo che scaglia terribili maledizioni mentre il popolo piange l'immane sciagura.

Nell'aria immobile si alzano parole eterne, parole di sempre, e su tutto, uomini e cose, si ferma una luce divina e torna, dopo la lunga notte, la vita.

ANTONIETTA SAMMARTANO

CATANIA

TINDARI

ACREIDE

corrente fulva di fumo,
e nella notte rotola
la rossa fiamma,
rocce portando alla distesa
profonda del mare, con fragore.

PINDARO (*Pitica I*).

(trad. di Bruno Gentili)

1914

UNA TRADIZIONE CHE SI PERPETUA

TEATRO GRECO DI SIRACUSA

1914 - **Agamennone**	di Eschilo	Versione e musica di Ettore Romagnoli
1921 - **Coefore**	di Eschilo	Vers. di Ettore Romagnoli Mus. di Giuseppe Mulè
1922 - **Baccanti**	di Euripide	Vers. di Ettore Romagnoli Mus. di Giuseppe Mulè
Edipo Re	di Sofocle	Vers. di Ettore Romagnoli Mus. di Giuseppe Mulè
1924 - **I sette a Tebe**	di Eschilo	Vers. di Ettore Romagnoli Mus. di Giuseppe Mulè
Antigone	di Sofocle	Vers. di Ettore Romagnoli Mus. di Giuseppe Mulè
1927 - **Medea**	di Euripide	Vers. di Ettore Romagnoli Mus. di Giuseppe Mulè
Le Nuvole	di Aristofane	Vers. di Ettore Romagnoli Mus. di Ettore Romagnoli
Il Ciclope	di Euripide	Vers. di Ettore Romagnoli Mus. di Giuseppe Mulè
I Satiri alla Caccia	di Sofocle	Vers. di Ettore Romagnoli Mus. di Giuseppe Mulè
1930 - **Ifigenia in Aulide**	di Euripide	Vers. di G. Garavani Mus. di Giuseppe Mulè
Agamennone	di Eschilo	Vers. di A. Marchioni Mus. di I. Pizzetti
1933 - **Ifigenia in Tauride**	di Euripide	Vers. di G. A. Cesareo Mus. di Giuseppe Mulè
Trachinie	di Sofocle	Vers. di Ettore Bignone Mus. di I. Pizzetti
1936 - **Edipo a Colono**	di Sofocle	Vers. di Ettore Bignone Mus. di I. Pizzetti
Ippolito	di Euripide	Vers. di G. A. Cesareo Mus. di Giuseppe Mulè
1939 - **Aiace**	di Sofocle	Vers. di Ettore Bignone Mus. di R. Zandonai
Ecuba	di Euripide	Vers. di Manlio Fagella Mus. di G. F. Malipiero
1948 - **L'Orestea**	di Eschilo	Vers. di M. Valgimigli Mus. di G. F. Malipiero
1950 - **I Persiani**	di Eschilo	Vers. di Ettore Bignone Mus. di G. F. Ghedini
Le Baccanti	di Euripide	Vers. di Ettore Romagnoli Mus. di Guido Turchi
1952 - **Le Troiane**	di Euripide	Vers. di Ettore Romagnoli Mus. di Fiorenzo Carpi
Edipo a Colono	di Sofocle	Vers. di Ettore Bignone Mus. di Fiorenzo Carpi
1954 - **Prometeo Incatenato**	di Eschilo	Vers. di Gennaro Perrotta Mus. di Goffredo Petrassi
Antigone	di Sofocle	Vers. di E. della Valle Mus. di Fiorenzo Carpi
1956 - **Elettra**	di Sofocle	Vers. di Leone Traverso Mus. di Mario Labroca
Ippolito	di Euripide	Vers. di Leone Traverso Mus. di Angelo Musco

TEATRO GRECO DI PALAZZOLO ACREIDE (Siracusa)

1955 - **Le Nuvole**	di Aristofane	Vers. di R. Cantarella Mus. di Angelo Musco
Pseudolo	di Plauto	Vers. di Ettore Paratore Mus. di Fiorenzo Carpi

TEATRO GRECO-ROMANO DI TAORMINA

1935 - **La Fattura**	di Teocrito	Vers. di Ettore Romagnoli
Ode	di Pindaro	(V Pitica) nella vers. di G. Carducci
Danze		eseguite dalla scuola di Jia Ruskaja
1937 - **Il Ciclope**	di Euripide	Vers. di Eugenio della Valle.
1949 - **Il Ciclope**	di Euripide	Vers. di E. della Valle Mus. di Giuseppe Mulè Costumi di Mario Sironi

TEMPLI DI AGRIGENTO

1937 - **Il Ciclope**	di Euripide	Vers. di E. Della Valle

TEMPLI DI PAESTUM

1936 - **Il Calzolaio**	di Eronda	Vers. di Biagio Pace
Le Siracusane	di Teocrito	Vers. di Ettore Bignone
Le Panatenee		Azione coreografica di V. Bonajuto e R. Cantarella
1938 - **L'Amoroso Colloquio**	di Teocrito	Vers. e ritmica di Ettore Bignone
La Gara del Canto	di Teocrito	c.s. - Mus. di P. Ferro
Mistero Dionisiaco		c.s. - Mus. di G. Mulè Coreografia di Rosalia Chladek

TEATRO GRANDE DI POMPEI

1954 - **Anfitrione**	di Plauto	Vers. di Ettore Paratore Mus. di Pietro Ferro
1955 - **Le Nuvole**	di Aristofane	Vers. di R. Cantarella (adatt. di C. V. Lodovici e Giulio Pacuvio) Mus. di Angelo Musco
Pseudolo	di Plauto	Vers. di Ettore Paratore Mus. di Fiorenzo Carpi
1956 - **Alcesti**	di Euripide	Vers. di E. Della Valle (in preparazione)
Casina	di Plauto	Vers. di Ettore Paratore (in preparazione)

SIRACUSA - PALAZZOLO ACREIDE - TAORMINA AGRIGENTO - PAESTUM - POMPEI - OSTIA ANTICA - GUBBIO - FIESOLE - URBINO

TEATRO ROMANO DI OSTIA ANTICA

Anno	Opera	Autore	Versione
1927	**I sette a Tebe**	di Eschilo	Vers. di Ettore Romagnoli
	Antigone	di Sofocle	Vers. di Ettore Romagnoli
	Le Nuvole	di Aristofane	Vers. di Ettore Romagnoli
1938	**Menecmi e Aulularia**	di Plauto	Vers. e adattamento di Luigi Chiarelli - Musica di Luca Tocchi per « Menecmi » e di Ezio Carabella per « Aulularia » - Danze T. Risso
1947	**Gli Uccelli**	di Aristofane	Vers. di Ettore Romagnoli Mus. di Goffredo Petrassi Scene e cost. di Duilio Cambellotti
1949	**Medea**	di Euripide	Vers. di Ettore Romagnoli Mus. di Giorgio Federico Ghedini - Scene e cost. di Mario Sironi
	Il Ciclope	di Sofocle	Vers. di E. della Valle Mus. di Giuseppe Mulè Costumi di Mario Sironi
1954	**Anfitrione**	di Plauto	Vers. di Ettore Paratore Mus. di Pietro Ferro
1955	**Le Nuvole**	di Aristofane	Vers. di Raffaele Cantarella (adatt. di C. V. Lodovici e Giulio Pacuvio) Mus. di Angelo Musco
	Pseudolo	di Plauto	Vers. di Ettore Paratore Mus. di Fiorenzo Carpi
1956	**Alcesti**	di Euripide	Vers. di E. Della Valle (in preparazione)
	Casina	di Plauto	Vers. di Ettore Paratore (in preparazione)

TEATRO ROMANO DI GUBBIO

Anno	Opera	Autore	Note
1938	**Aulularia**	di Plauto	(nelle stesse edizioni di Ostia Antica, 1938)
	Menecmi	di Plauto	

TEATRO ROMANO DI FIESOLE

Anno	Opera	Autore	Note
1938	**Aulularia**	di Plauto	(nelle stesse edizioni di Ostia Antica, 1938)
	Menecmi	di Plauto	

TEATRO RINASCIMENTALE DI CORTE DELLA CITTA' DI URBINO

Anno	Opera	Autore	Versione
1955	**Pseudolo**	di Plauto	Vers. di Ettore Paratore Mus. di Fiorenzo Carpi
1956	Gli stessi spettacoli di Ostia e Pompei		(in preparazione)

VIR UTIQUE SICULUS

Narra Macrobio nel XIX capitolo dei Saturnali che « In Sicilia si praticava il culto degli dei Palici, figli di Giove e di Talia, che Eschilo per primo, uomo veramente siculo, portò sulle scene ».

Alcuni studiosi di antichità siciliane hanno creduto di poter stabilire in base a quanto riferisce l'autorevole storico latino, che Eschilo è da considerarsi siciliano.

Il Wilamowitz riscontra l'esistenza di famiglie sicule in Siracusa che portano il nome Eschilo ancora nel III secolo A. C.

Altri recentemente hanno pensato, in base a una assurda etimologia di Eschilo eusichelos, il grande siciliano, che egli non fosse ateniese e del Demo di Eluesi, come invece risulta dalla lapide che era stata posta sulla tomba del grande tragico a Gela.

Qui non si pone la questione della vera origine di Eschilo, anche se il buono Abate D'Angelo in una dotta appassionata ricerca contenuta nella sua Storia della Letteratura di Sicilia conclude con l'affermare che il più grande tragico di tutti i tempi è da considerarsi uomo veramente siciliano « vir utique siculus » Il passo di Macrobio indubbiamente contiene una valida testimonianza della singolare importanza che ebbe la Sicilia nella evoluzione della civiltà greca, nel campo della cultura e dell'arte.

Probabilmente lo storico latino chiama Eschilo « vir utique siculus » volendo indicare la geniale interpretazione che Eschilo seppe dare alla celebrazione del culto siculo degli dei Palici. « La corte di Gerone — scrive Biagio Pace — ci appare simile a quella di un principe italiano del Rinascimento sitibondo di gloria e vago di trionfi e di monumenti, che pregia l'ingegno come tale e se ne giova e col poeta e lo scenziato si sente sopra un terreno nuovo e quasi in possesso di una nuova legittimità. Gerone amante di musica e di poesia, erudito e vago delle cose greche apre le porte del suo magnifico palazzo alle Muse. Poeti e dotti da ogni parte accorrono presso di lui e ne ricevono benefici e fama; forse mai la corte di un principe del mondo antico accolse tanto fiore di poesia, di arte e di scienza ».

Il clima artistico e culturale creatosi alla corte di Gerone in Siracusa non dovette essere molto dissimile a quello che a distanza di millenni fiorì a Palermo alla corte di Federico II. La Sicilia è stata destinata nelle varie epoche ad essere culla di civiltà, ma certamente la civiltà greca fu come la fiamma amata sin dalla prima scintilla.

Recentemente una rivista francese di studi teatrali riportava l'etimologia greca di Pirandello, da *pyr* e *anghello*: « colui che tramanda la fiamma dell'arte della tragedia ». Una fiamma antica e inestinguibile che risale a Gorgia da Lentini e ai grandi tragici che fecero risuonare di applausi il ninfeo del meraviglioso teatro del Temenite.

ACCURSIO DI LEO

SICILIA ELLENICA

di Antonietta Sammartano

Agrigento: Tempio di Hera

Ai naviganti greci che si spingevano sempre più audacemente nel mare, alla ricerca di nuove e ricche terre, la Sicilia doveva apparire come la più fertile, rigogliosa ed accogliente di tutte le isole e penisole affacciantisi sul Mediterraneo. E' frequente infatti, negli antichi autori, il racconto di spedizioni greche volte verso l'Africa, e in particolare verso la Libia, che dopo poco tempo dal loro stanziamento preferivano riprendere il mare e approdare nei porti dell'isola felice. E se l'ingegno di questi emigrati, quasi sempre costituiti dalla parte più ribelle e vivace della città madre greca, fu fondamentale per la nascita di quella che avrebbe dovuto essere la splendida fioritura della Sicilia ellenica dall'VIII al III sec. avanti Cristo, pure in gran parte, vi collaborò, fornendo l'humus più adatto e fecondo, l'isola stessa, con il suo clima, la sua terra, il suo mare e sopratutto con l'elemento indigeno, sia siculo che sicano, che ravvivò di nuova scintilla il già vivido ingegno greco.

Ripercorrere lo sviluppo della civiltà greca in Sicilia ci è impossibile, in questo breve articolo, ma ci piace spigolare qua e là, nell'immensa produzione letteraria e artistica, per offrirne un rapido e vario panorama.

Ai primi fortunati stabilimenti greci nell'isola, subito altri e continui ne seguirono. Fu ben presto un fervore di opere instancabili, e le città concatenandosi alle città, chiusero l'isola in una fulgida cinta di grandezza. Siracusa si addentra nel cuore di Trinacria e fonda Acre e poi Casmene e Camarina; Nasso fonda Catania; Megara Selinunte; l'elima Segesta entra in contatto con i greci, assimilandone lo spirito, e non insensibili ad esso rimangono i tre capisaldi fenici nell'isola: Motya, Panormo e Solunto. Un'aria nuova, veramente e profondamente rinnovatrice pervade ogni angolo di Sicilia; ovunque risuona l'ellenico accento, si alza una parola di civilità. E così, a poco a poco, le città si rivestono di monumenti, si arricchiscono dell'opera di artisti eccelsi, che dalla Grecia hanno appreso l'arte di scolpire sul marmo e nella pietra, di dipingere nell'argilla figure favolose di uomini e di dei. Ma qui in Sicilia, tutto,

anche ciò che più manifestatamente ricalca il mondo greco, qui tutto ha un suo inconfondibile e originalissimo accento. I templi, le luminose case della divinità, hanno le stesse forme e proporzioni di quelli sbocciati in terra greca, lo stesso numero di colonne, gli stessi policromi frontoni, le metope e i capitelli, eppure qualcosa di assolutamente nuovo, di originale emana da queste costruzioni greche in Sicilia. Sarà la dolce e rozza materia usata, bionda e calda come il sole che la illumina, sarà il colore del cielo e del mare che vi si rifrange lucente, certo che qui, in Sicilia, dai templi, dai teatri, dalle sculture traspira un alito più caldo, più vivo, più profondamente mediterraneo.

Selinunte: Avanzi del Tempio C.

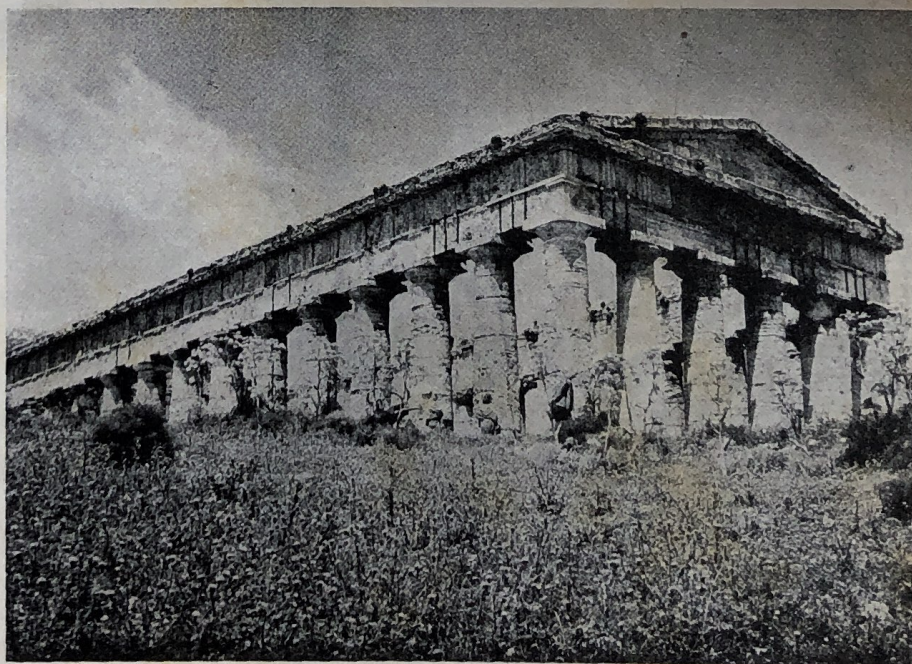
Testa di kore da Agrigento (Palermo, Museo Nazionale)

Agrigento, che accoglie in una valle luminosa di candore, fra i suoi mille mandorli, il maggior numero di templi conservati, è certo l'esempio più vivo di questo diverso spirito che anima i prodotti greci in Sicilia. Salgono dalla terra, le fulgide, pastose colonne dei Dioscuri, di Giunone, della Concordia, e hanno della terra lo stesso morbido colore, la stessa forza brutale. E il volto di una kore, affiorato tra le sabbie che lo coprivano da millenni, ha la dolcezza e l'intensa espressione della fanciulla siciliana di sempre, è più umana, più donna delle korai compagne dell'acropoli ateniese.

E così dovunque. Selinunte, protesa sul mare, animata dai bagliori di un cielo africano, è così profondamente connaturata con questo angolo aspro di terra sicula, che i ruderi delle case, le colonne rotolate in uno scempio immane dal cielo al suolo, conservano ancora una forza intatta, rocciosa, la stessa che emana dalle plastiche, scattanti figure delle metope.

E ciò può essere ripetuto per Segesta, saldamente infissa fra i suoi monti, e per Gela, Taormina, Siracusa e tutte le altre piccole e grandi città dell'isola. E se una forza particolare, nuova, più intimamente adatta all'animo della Sicilia, si espresse nelle arti figurative, altrettanto fu per quelle letterarie, che trovarono negli uomini dell'isola i più validi cantori.

La *vis* di Epicarmo, la dolce, malinconica e pur a volte gioiosa vena di Teocrito, il canto di Stesicoro, il pensiero di Gorgia, sono alcuni degli infiniti esempi di questa produzione letteraria. E Arione e Pindaro e Eschilo, fra i tanti, ci dicono come, non solo l'accento greco rivisse in Sicilia una vita propria, ma che anzi fu proprio in Sicilia che si produssero germi nuovi per la ispirazione, in Grecia, di tragici e di poeti.

Di tanto glorioso passato restano ora soltanto tronche e stanche vestigia. Altri popoli, altre civiltà hanno gettato il loro seme nel terreno fecondo di Sicilia; pure, dall'ombra dei secoli, dalla polvere che la ricopre, una voce continua ad alzarsi, una voce che è guida, incitamento, gloria per il popolo siculo; la voce della Sicilia ellenica.

Segesta: il Tempio

Viuzze di Ortigia

di Giuseppe La Rizza

...una vecchietta tesseva sulla soglia di casa...

...un turista straniero venuto a Siracusa per la prima volta...

L'isola di Ortigia è l'unica superstite delle cinque città che formavano Siracusa al tempo del suo antico splendore ellenico.

In questa piccola isola, dove il mito di Aretusa rivive sempre, come cosa eterna, nelle limpide e dolci acque della fonte che sorge a contatto del mare; dove le colonne del Tempio di Apollo par che ci parlino ancora di innocenti sacrifici e di oracoli severi, nel cuore della città moderna; dove il pagano Tempio della Dea Athena si erge ancor più solenne sotto la prima croce della Chiesa di Cristo, dopo Antiochia; in questa piccola isola si accostano, in una sintesi mirabile, tutti i periodi storici della sua millenaria vita.

Oggi Ortigia non è che il nucleo più abitato della moderna Siracusa e la sentiamo erede e superstite delle antiche glorie siracusane, sulle cui rovine sono sorti agglomerati di casette, addossate l'una sull'altra, da creare un intreccio di viuzze, di cortili, di ronchi, a guisa di labirinto e abitati dal popolo che voleva vivere la sua vita di lavoro e di stenti, lontano dalle vaste dimore padronali.

Tutto quí è vita, è palpito, è poesia, nel chiuso di questi caratteristici rioni di Ortigia, che si snodano accanto alle larghe strade e ai ciclopici monumenti dissepolti della città ellenica.

Un turista alla "Graziella"

Un giorno d'estate, un turista straniero, venuto a Siracusa per la prima volta, ammirava i resti del Tempio di Apollo, ma, girandovi attorno, si introdusse senza volerlo nel dedalo di viuzze del popolare rione della « Graziella ».

E' facile entrare in questo labirinto, ma è difficile uscire

...una giovane donna aveva pavesato « da poppa a prua » il cortile di candida biancheria...

dalla stessa parte in cui si è entrati. Così, il turista gradì la sorpresa e cercò subito la posizione del sole, guardando i tetti delle case più alte, per un istinto di orientamento.

Il frastuono dei motori della civiltà moderna non si sentiva più, ma giungeva all'orecchio del turista il clamore di una cantilena che veniva dal fondo della viuzza. Egli affrettò il passo e, appena imboccò la prima traversa, tre carrettelle di venditori ambulanti gli sbarrarono il passo. Dalle porte aperte delle case si affacciavano curiosi, giovanette, ragazzi e donnicciole, appoggiati ad una specie di parapetto smontabile avente funzione di cancello.

Le carrettelle erano colme di verdura e di frutta; le grida modulate (come d'antichi corifei) degli imbonitori rimbombavano sulle pareti di quel budello di viuzza, accompagnate dal caratteristico rumore delle grosse bilance di ferro e di ottone quando si lasciano cadere, dopo la pesatura, sulle carrettelle.

Il turista trasalì e fece un rapidissimo passo indietro, come per scansare qualcosa che gli stava cadendo sul capo, ma non ebbe il tempo di alzare il viso che dovette, invece, scansare fra i piedi un gatto infuriato al quale aveva pestata una zampa. Le donnicciole, intanto ridevano e gesticolavano, mentre un tranquillo paniere (fatto di canna e di verga) si dondolava ancora dalla cordicella che lo scendeva da un balcone del secondo piano...

A quella vista, lo straniero rise sonoramente e tese l'orecchio alle parole, per lui incomprensibili, che gli rivolgeva uno dei venditori in un « esperanto » tutto proprio, intuibile soltanto dalla espressività mimica.

— Oh! not at all, it is very good, okay! — *rispose lo straniero e, guardando bene dove metteva i piedi, fece per tornare indietro, quando un venditore lo trattenne con garbo e gli fece cenno di passare, aprendogli un piccolo varco fra la carrettella e il muro.*

— Thank you!... thank you!... very much!

Ed il turista potè, così, superare le tre carrettelle che gli avevano impedito il passo.

Il "nassaiolo"

Faceva caldo e nell'aria si sentiva odore di alghe e di pesce stantìo. In fondo alla viuzza, immersa nell'ombra delle alte case, si apriva nettamente un arco, di un semiovale perfetto, al di là del quale la luce del sole assumeva un candore abbagliante. Prima di giungere all'arco si aveva la sensazione di essere nei pressi di una spiaggia e di veder subito il mare; ma il turista scese due scalini di pietra e si trovò, invece, in un piccolo atrio bianco di luce e con case basse attorno.

Sulla banchina a sinistra, lì dove si immaginava vi fosse il mare, seduto al sole di luglio, c'era un vecchio « nassaiolo » dalla pelle color mattone e dalla barba bianca ed ispida come schiuma di sapone pronta ad esser rasata, intento a tessere le « nasse », che sono trappole per i pesci, fatte di intreccio di vimini.

Il rione della « Graziella » dove era entrato inavvertitamente il nostro turista, è popolato di famiglie di pescatori che vivono la semplice vita tradizionale — tra casa e mare —; odiano l'inverno ed amano l'estate, il cui fuoco portano impresso sul volto.

...le mani del nassaiolo, intanto, continuavano a tessere...

Quando c'è tempesta, la « Graziella » è triste: le barche sono tirate « alla secca » e gli arnesi da pesca ingombrano le già piccole case

Il turista os[illegible]va la tessitura della « nassa » che il vecchio marin[illegible]va costruendo ed inquadrò la scena per una fotografia: [illegible] mani del nassaiolo, intanto, continuavano a tessere e, per vedere meglio, bisognava fermare quelle mani nodose, le cui rughe bruciate dal sole si disegnavano nelle stesse trame della nassa.

In quell'istante una giovine donna aveva pavesato « da poppa a prua » il cortile di candida biancheria, sciorinandola al sole cocente, ed il nostro turista dovette cercare a stento la via d'uscita, ripensando al Tempio di Apollo che doveva essere in quei pressi.

Ma girò ancora per le viuzze; superò altri ostacoli, s'imbattè in una vecchietta che tesseva, sulla soglia di casa, una rete da pesca; passò lungo le porte allineate d'ambo i lati, dalle quali si affacciavano donne e fanciulle sorridenti, mentre all'angolo di un vicolo, dentro una nicchia con la lampada votiva accesa, un'antica icona della Madonna delle Grazie sembrava sorridere ad una vecchietta che s'era fatto il segno della croce.

Il turista proseguì ancora e si trovò incuneato fra quattro porticine chiuse nel fondo di un ronco e che aveva creduto l'ultimo vicolo utile per raggiungere il grande piazzale del tanto desiato Tempio di Apollo. Tornò indietro, guardò l'ombra delle case per orientarsi, ma il sole era già allo zenit e le viuzze di Ortigia erano tutte inondate di luce; non poté fare altro che affidarsi alla guida di alcuni ragazzi che lo invitavano ad andare con loro.

Ma quando, finalmente, uscì da quella rete di vicoli tortuosi e di ronchi, anzichè il Tempio di Apollo, si trovò dinanzi l'ampia distesa azzurra del « Lungomare di Levante ».

Come al Castello Eurialo

— Vostre piccole strade essere come castello horelo — — disse il turista, in un linguaggio forzatamente italiano, ai pescatori che stendevano al sole le loro reti. E non aveva torto lo straniero a fare questo, sia pur paradossale, paragone perchè l'associazione d'idee nasce dalle identiche emozioni suscitate dall'uno e dall'altro ambiente nello sforzo di adattarvisi.

Eppure tra i due ambienti corre il distacco di oltre un millennio che, inconsciamente, si annulla nello spirito del visitatore, così come nella calda e candida luce del mare siracusano par che si erga ancora sugli antichi spalti di Ortigia la bianca figura di Archimede e, nella ciclopica cavea del Teatro Greco, s'innestano alla vita di oggi le antiche tragedie elleniche, i cui miti, storia e leggenda, diventano realtà nel miracolo dell'Arte.

Chiunque tu sia, o forestiero, che calchi questa terra di Siracusa e ne contempli la luce, ne respiri gli aromi, e arrivi a conoscere « i segni dell'antica fiamma », tu, quale che sia la tua fede, quale che sia la tua patria, perdi la tua personalità e diventi simile al tutto fin dove il fàscino dell'arte e della storia vivente può accomunare in te l'antico ed il moderno, il paganesimo e la Cristianità, la realtà e la leggenda.

(Disegni dell'Autore)

LA DANZA NEL TEMPO

di GINO CUCCHETTI

Parrà strano allo spettatore disattento dai tanti fenomeni umani che lo contornano, se gli rivelerò che la danza è nata prima dell'uomo: per intenderci, prima di Adamo ed Eva. Così è sicuramente, se vogliamo credere, come crediamo, che Iddio creò, con qualche tempo di anticipo sulla coppia dei nostri lontanissimi progenitori, gli animali, fra i quali v'erano — non stupite — dei danzatori assai provetti. Più o meno tutti gli uccelli, infatti, appena fuori del nido, danzavano (e alcuni, fra loro, cantavano, e come cantavano, per il che ci precedettero anche in quest'arte): le gru, i fagiani dorati e di monte, i colombi d'ogni specie, i pavoni, i tacchini... La danza degli "albatros"! C'è chi ne ha sentito parlare? Alcuni naturalisti, bazzicando nell'emisfero australe, oltre i tropici, dove questi uccelli vivono in copiosissime famiglie, poterono constatare quanto sia curiosa e gentile codesta loro prerogativa di danzare. Durante i dieci mesi del loro soggiorno a terra (gli altri due mesi li sguazzano nell'acqua) la loro danza si svolge ininterrottamente, perfino di notte, al chiaro di luna. Nella prima figura, due "albatros", nell'avvicinarsi l'uno all'altro, s'inchinano profondamente, poi si girano intorno, s'incrociano i becchi piuttosto lunghi, si scambiano fili d'erba, infine uno dei due — probabilmente la femmina — con gesto pieno di grazia ripiega la testolina sotto l'ala, mentre l'altro, fatto immobile, alza il becco verso il cielo e manda un grido. La seconda ed ultima figura è assai più semplice: i due "albatros", ora uno in faccia all'altro, allungano il più possibile il collo verso il sole, o verso la luna e le stelle, e, insieme, continuano una loro canzone — certo d'amore! — dopo di che un altro bell'inchino, e la danza ricomincia.

Ditemi or voi se, di fronte a tali suggestivi spettacoli della natura, uomini e donne, ebbri di luce e di movimento, non dovevano lasciarsi andare a quell'arte squisitamente aeriforme che il poeta francese chiamava appunto «le langage des ailes»*? La quale subito, con la parola e col canto, assurse a significazioni concettuali di altissimo valore spirituale, se la vediamo usata a riti propriamente religiosi e liturgici, a preghiera, a multiformi manifestazioni di gioia, di dolore, di sofferenza, di pentimento, di vittoria, di sconfitta, di morte. Dagli antichi tempi ai nostri, presso i popoli di alta civiltà, o barbari e selvaggi, tutti gli stati d'animo trovarono nell'ispirazione danzatoria il modo di svelarsi e di esprimersi. Ecco, pertanto, le danze magiche degli antichi sacerdoti egizi in onore di Osiride, e quelle, di cui Luciano ci ragguaglia, tutte voluttà, tutte frenesia d'amore, delle quali si compiacevano poeti e musici, ai tempi di Saffo e di Alceo, di Teofrasto e di Terpandro, sulle sponde incantate di Mitilene. Ed ecco le danze demoniache delle terribili Erinni, del mito di Mègera, di Aletto, di Tisifone,*

Danza d'altare

tra serpenti, pugnali, falci e flagelli, e quelle addirittura sataniche, empie ed oscene l'ἀγγελικὴ ὀρχῆσις degli stregoni greci e quelle, per contro, tutta armonia e religiosa compostezza, delle vergini intorno all'ara della Dea della Terra, del cui sacro fuoco erano gelose custodi, e quelle, nei riti orfici, più patetiche e con significazione d'alta poesia, e quelle in onor di Venere, di Apollo, di Dioniso...

A por come una sosta ai lagrimevoli lamenti, alle imprecazioni, agli oscuri presagi, alle vendette, alle congiure, ai sacrifizi di sangue, agli stupri, agli incesti, alla sequela dei mille misfatti che incombevano sulle scene della tragedia greca, ecco, infine, Eschilo, Sofocle, Euripide intercalare all'azione così spesso terrificante dei loro personaggi, danze squisite, simboleggianti fatti e sentimenti, con alto senso corale, in cui sono sincronicamente appaiate poesia e musica. Canto e poesia, musica e danza, quadrinomio solenne che solennemente presiede alla tragedia greca, per cui ben posso immaginare che non una, ma tutte le figlie di Giove e Mnemosine, supplici invocassero Eschilo, Sofocle, Euripide quando s'accingevano a cantare i miti di Edipo, di Prometeo, di Fedra, di Elettra, di Cassandra, di Orfeo... E ben può capirsi, allora, quale enorme importanza avesse l'arte del danzare in quei tempi, se essa s'accompagnava, volta a volta, elemento di primissimo ordine, alle dure e, anche allora, difficili battaglie sceniche con cui i tragediant dell'Ellade sfidavano il giudizio della critica e del pubblico. E ben si capisce, allora, perchè il vecchio Platone, come a funzione educativa, incitasse fanciulle e fanciulli alla danza. Scriveva l'Ateniese nel suo secondo libro dei «Dialoghi della Legge»*: — Chi non ha nozioni di danza e di canto corale non è uomo educato; è educato, invece, chi possiede a sufficenza queste nozioni...*

La danza esprime col moto un commento al testo poetico, pur mantenendo un carattere dignitoso e nobile d'espressione...

Ma anche prima della tragedia, nel dramma satiresco, che seguiva, quasi come una farsa — ricorda il Romagnoli — le trilogie tragiche che i poeti presentavano agli agoni annuali, ai cori sempre si accompagnavano delle danze. Preziose ceramiche, sparse per i musei del mondo, ci dànno idee di queste scene. Ad esempio: giunto ad un certo punto, forse ad un santuario, un carro si fermava, e satirelli ne scendevano e si mettevano a danzare, intonando un inno di preghiera al Dio onde prendesse parte alla loro danza. E il Dio s'alzava, corrispondeva al loro desiderio, narrava qualche sua ventura e induceva, infine, i satirelli a rivolgersi agli spettatori per improvvisare contro questo e quello beffe mordaci e salaci. La prima commedia dell'arte, dunque? Sissignori. E quella specie di carro carnascialesco il prototipo del «carro di Tespi»*.*

Ieri, dunque, come oggi, se vediamo le scuole di danze classiche moltiplicarsi in ogni città d'Europa e d'America, se abbiamo udito sciogliere inni di lodi entusiastiche ed abbiamo visto porgere fasci di lauri alle luminose stelle del firmamento tersicoreo, a Ida Rubinstein, che interpretava con quel suo corpo di serpe magica le pittoresche note del Debussy e il vasto canto sebastianeo del d'Annunzio, a Isidora Duncan, che rievocava come nessuno seppe mai della lontana Grecia tutta la purezza e l'ardore, coi movimenti di danza del suo corpo mirabile, a Loie Fuller, la famosa indiavolata creatrice della danza «dei colori e del fuoco»*.*

Non neghiamo che molto dell'arte della danza, così come ci fu tramandata dalla magica genialità dei Greci, nella sua pura essenza che partecipava veramente del divino, abbia subito gravi deformazioni. Essa è degenerata, s'è degradata a mestiere, ha assunto forme coreografiche che intendono parlare più ai sensi che allo spirito. Così come, confrontando la drammaturgia greca (che, nei saggi stupendi dei suoi più gloriosi cultori questo estasiante teatro di Siracusa — per virtù dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico — ogni due anni èsuma e ci dona) col realismo mimico offertoci da balli e balletti, sia pure sotto la sigla celebratissima dei Sakarof e dei Diaghilef e adorni delle attraenti musiche dei Tschaikowsky, degli Strawinsky, dei Kachaturian, la decadenza appare evidente e profonda.

Sollievo è, dunque, ai nostri spiriti stanchi dalle tante ansie del vivere quotidiano, approdare a queste sponde d'Ortigia, per respirarvi le aure purissime che ancor oggi attingono al soave mito della Ninfa, onde ci sia concesso di partecipare con cuore aperto, in religioso stato di grazia, ai riti scenici che le grandi anime di Sofocle e di Euripide hanno creato per l'eterno.

(Quadri di Alessandra Maria Robb)

Pianto di Elettra

Erinni

IL MITO SI RINNOVA

di TITOMANLIO MANZELLA

Le rappresentazioni classiche: anche quest'anno il mito si rinnova; e si rinnova l'emozione che in noi suscita la pura bellezza, la forza antica della tragedia greca che qui, a Siracusa, nel Teatro che guarda il mare di Ulisse, sembra abbia trovato l'Ara dove celebrare un rito preciso e potente, secondo un ritmo temporale che ha la perentorietà del ricorso vichiano.

Una «scadenza», questa delle rappresentazioni classiche di Siracusa, cui non sarebbe possibile sottrarsi (atteso che qualcuno lo volesse); il rinnovarsi di un godimento spirituale che è sempre lo stesso, eppure ogni volta più forte e ricco di nuove sfumature, così come «identica» è la tragedia greca, eppur sempre nuova e suscitatrice di echi inediti: perchè ciò che è classico è eterno, ma insieme capace di rivelare, infinite volte, ancora insospettate bellezze che affondano nelle radici del tempo, della vita ed hanno la misteriosa maestosità del passato, la felice angoscia del presente e l'attesa del futuro affidato al capriccio degli dei.

E forse il segreto del fascino che queste rappresentazioni esercitano sui moderni, va individuato nella consapevolezza (apertamente avvertita o nel subcosciente) per lo spettatore di partecipare alla celebrazione di un rito, sì che attori e pubblico realizzano quella fusione perfetta per cui, nella pura cornice naturale del Teatro, accade e si ripete quel miracolo che si chiama Poesia. Se è vero che Poesia viene dal greco *poiein*, creare, ecco che a Siracusa parole e pensieri, azione ed ascolto creano un «fatto» effettivamente straordinario: legato com'è a una realtà immanente che trova peraltro sublimazione e autenticità in un'aria metafisica. (C'è sempre un momento, — allorchè il sole, tramontando, chiude e conclude il dramma nella catarsi, — in cui, come in *trance*, vien fatto di domandarsi *dove* finisca *l'invenzione* e dove cominci la realtà: perchè non esiste più confine tra la nostra oggettiva realtà moderna, tra la nostra condizione modestamente umana e borghese, e la limpida voce di una leggenda che ha l'accecante bellezza del Partenone. Non esistono più parole e gesti, che han perduto ogni usata convenzione: esiste solo la Verità).

Abbiamo assistito a diverse rappresentazioni all'aperto: a Salzburg, nel parco del Castello — miniatura di simmetriche e contenute piante, adattate alla bisogna, con criterio pratico, rispondente alle esigenze sceniche; abbiamo assistito ad una rappresentazione all'aperto, a Meissen, in Sassonia, nell'atrio di un chiostro quattrocentesco: sfondo cupo e gravido di angoscia, adatto alla natura mistico-sensuale del dramma medievale, lievemente rifatto secondo le esigenze del gusto moderno; abbiamo assistito alle rappresentazioni classiche indette tempo fa, prima ancora dello scoppio di quest'ultimo conflitto, nel teatro romano di Cassino; abbiamo avuto occasione di assistere all'esecuzione de «I Persiani» di Eschilo negli antichi teatri di Epidauro, Delphi e Patrasso, rappresentati dagli studenti de «La Sorbonne»; abbiamo ammirato la rappresentazione del «Ciclope» di Euripide, in dialetto basilese, inscenato dalla intelligente Magdalena Hafter-Burckhadt nel teatro popolare di Basilea; e poi ancora a rappresentazioni del Teatro di Taormina, di Ostia, etc. etc. Vi abbiamo sempre vissuto — non possiamo fare a meno di confessarlo — momenti di elevata spiritualità che potranno, tuttavia, col tempo dileguarsi: ebbene, non potremo, invece mai liberarci del ricordo delle rappresentazioni classiche vissute nell'atmosfera del Teatro greco di Siracusa.

I ventiquattro secoli che son passati su questo Teatro e che hanno svestito i ruderi di ogni ornamento, lasciando che l'ossatura della mirabile opera umana perdesse le apparenze del suo antico fasto e si riducesse, tra il silenzio dei campi, alla nudità essenziale delle sue linee grandiose, trascorrono nel cuore di chi indugia nel semicerchio della cavea, come sillabe misurate e suonanti di un'epoca che non ha nè principio nè fine. Epopea che è stata compresa dagli uomini dei tempi eroici, ed essi hanno trasformato in miti le loro passioni; che è compresa da noi (e lo sarà dalle generazioni future) quando, astraendoci dalle angustie della nostra mediocre esistenza, ci solleviamo verso le passioni elementari e profonde dell'umanità.

Scavato nella roccia del colle Temenite da Democopo Mirilla, il Teatro greco di Siracusa trova nell'ora del tramonto la sua naturale volta e il suo meraviglioso scenario. Volta e scenario che non sono rappresentati da un cielo e da un panorama, per quanto l'uno e l'altro sublimi, ma dalla visione chiara e sicura che si ha, alla calata del sole, dell'Eternità significata in un simbolo semplice d'immortale bellezza. Dell'Eternità che sul colle eminente, entro l'arco armonico della cavea, ha serbato gli echi di una civiltà insigne, nel corso della quale gli uomini conoscevano le parole dei numi e le mettevano in bocca ai loro eroi e le insegnavano, dinanzi al mare infinito, alle stirpi venture.

Non si può sentire nella sua integrità il fascino di Siracusa senza averne cercato la «spiegazione» nel recinto del Teatro greco, dove i fantasmi della tragedia antica sono facilmente evocabili col loro volto di un tempo.

Un pubblico, in ascolto su i gradini della cavea siracusana, si libera facilmente del ricordo dell'artificioso teatro chiuso e, al cospetto della scena che gli sta dinanzi nelle linee e nelle proporzioni di una costruzione effettiva e simbolica, arriva a l'illusione di trovarsi davanti a un panorama autentico.

La mirabile acustica, di cui è dotato tutto l'insieme, permette, nonostante la rappresentazione all'aperto, anche abili passaggi dai toni alti ai bassi, senza che nulla vada perduto all'orecchio attento dello spettatore tutto preso dallo svolgersi delle tragiche vicende.

Nessuno sforzo di adattamento, quindi, da parte della folla che ogni volta si addensa, nella maniera più impensata, per tutti i diversi posti in semicerchio, mentre i ritardatari, in piedi, in cima alla collina, completano e coronano il magnifico quadro. Folla attenta ed estatica, pubblico formato da gente d'ogni specie e cultura, persone accorse da tutte le parti del mondo, come si può constatare quando, alla fine dello spettacolo, l'immensa folla si avvia verso la città, dando sfogo alla sua emozione su molteplici disparate favelle. E possiamo affermare, senza timore di esagerare, che ogni volta il successo della rappresentazione è superiore ad ogni aspettativa.

Ancora qualche cosa da mettere in rilievo. Questo pubblico dalle molteplici favelle non può non venire in relazione con gli abitanti di Siracusa: e così autorevoli testimonianze dicono dell'armonia che corre fra i siracusani e il mondo che li accoglie; le antiche pietre cariche di memorie non turbano la semplicità classica di questa gente che il fragoroso progresso con le sue inevitabili volgarità non ha corrotto. Semplice e serena trascorre la vita a Siracusa, e la città è stata approdo di pace per spiriti illuminati e artisti come Seume e Platen.

Il grande August von Platen amò di un particolare amore l'Italia e in Siracusa egli vide e trovò il sogno che lo aveva tormentato tutta la vita. Nelle sue lettere agli amici egli scriveva, circa centoventicinque anni fa, che per realizzare il senso preciso della bellezza perfetta ed eterna, bisognava andare a vivere a Siracusa dove tutto è «armonia completa fra arte e natura, vita di ogni giorno e paesaggio, dove si compie la fusione fra l'antico e il moderno», come se un essere superiore avesse voluto ricordare agli uomini che a saper cercare è possibile trovare, su questa amara terra, angoli capaci di riconciliarci con Dio e coi nostri simili.

Il Poeta è ancora lì, a Siracusa, dove volle che i suoi resti mortali venissero seppelliti. Chiese e ottenne di restare anche dopo morto «davanti all'eternamente azzurro jonico mare!».

Ispirazioni da spettacoli classici
PROMETEO
drammatica ed originale opera dello scultore siracusano Biagio Poidimani esposta alla VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma.

Il mito di Fedra dal Teatro antico al moderno

(*continua da pag. 23*)

La Fedra dell'Unamuno è una «Fedra cristiana» che con tutta la sua irrompente umanità viene a trovarsi al centro dell'eterno contrasto tra la violenta passione e l'equilibrio dell'animo, cui la luce della grazia infonde maggior vigore. Essa è conscia del suo insano amore, e ad esso soccombe, quasi terrorizzata della sua debolezza, affermando che gioirebbe di potersi illudere che il suo non è amore. Un destino crudele la perseguita, una orribile tabe ereditaria (la stessa della madre) la tormenta, turbinano nel suo petto tenebrose e invincibili forze («Questo vorrei, che tacesse quanto ho nel mio interno»), sicchè la sua vita è un inferno. Il motivo della calunnia è breve rivalsa d'un animo esacerbato e cieco; più profonda e più sincera la confessione del suo delitto, più umano il perdono che a Dio, agli uomini essa chiede in nome di quella sofferenza che le ha restituito la fede, nel ricordo del «Signore, maestro di dolore», che col dolore ha indicato ai suoi figli la via della fede salvatrice. Fedra si purifica nella verità che ha affidato ad una lettera destinata a Pietro, suo sposo: con la sua morte essa rivendica la sua purezza assieme a quella di Ippolito. Non siamo poi troppo lontani dalla Fedra raciniana.

Così la passione di Fedra si trasforma in sacrificio, in esaltazione della virtù e in ascesa purificatrice. «Non avrei mai creduto», dirà Fedra, «che un vaso così fragile, com'è il corpo d'una donna, potesse contenere tanto dolore senza infrangersi». «Martire», la dice Pietro; una santa martire che ha saputo morire.

REMO GIOMINI

LIRE CENTO